

La incidencia artística del taller de Damián Forment en Mallorca: Fernando de Coca (1512-15), Antoine Dubois (1514), Philippe Fullau (1514-1519) y Juan de Salas (1526-1536)

MERCÈ GAMBÚS*

A partir de la década de 1510 se documenta la incorporación definitiva de Mallorca al discurso artístico del renacimiento europeo, si bien hay que recordar que el pensamiento, la educación y la cultura literaria de filiación humanista, así como el coleccionismo pictórico de gusto profano y clasicista, se retrotraen en Mallorca a mediados del siglo anterior. En términos generales puede admitirse que desde finales del siglo XV se habían desarrollado las condiciones ideológicas para la formalización de la corriente renacentista en las artes plásticas mallorquinas, tan sólo se requería el estímulo que determinara su aparición.¹

A la Cartuja de Jesús de Nazaret en Valldemossa y a su prior el P. Miguel Oliver cabe atribuirles, si bien, no el primer encargo artístico de obra renacentista en Mallorca, sí su eficacia por razones de trascendencia, a partir de la acción promotora que se inició con la comisión realizada al taller valenciano de los Forment, para obrar el desaparecido retablo del altar mayor con destino a la iglesia cartujana. Acompañando el mueble retablístico, trazado y realizado en Valencia, se trasladó a Mallorca el pintor castellano Fernando de Coca, procedente del taller de los Forment y recientemente llegado de Italia donde había colaborado con Domenico Pecori y Niccolò Soggi en el ámbito del taller aretino continuidad del de Bartolomeo della Gatta. A Fernando de Coca se le asignaron las labores de dorado y pintado del retablo cartujano (1512), y asimismo se le documentan o atribuyen en Mallorca otras obras, unas en la propia Cartuja, como el retablo de la Samaritana y el

* Universitat de les Illes Balears

¹ En relación a la codificación del modelo renacentista en Mallorca y a la problemática artística de su debate, véase M. GAMBÚS: "El debate de modelos en el arte mallorquín de los siglos XVI y XVII. Entre el clasicismo y la cultura propia", *L'Antiguitat clàssica i la seva pervivència a les Illes Balears, XXIII Jornades d'Estudis Històrics Locals*, Palma, 2005, 545-559.

cuadro de los Benefactores o de la Fundación (1517), otras como el retablo de Nuestra Señora del Rosario para el convento de Santo Domingo de Palma (1514). Indudablemente la huella dejada en Mallorca por Fernando de Coca en el terreno pictórico tuvo su continuidad, si bien, no en la inmediatez de una escuela, sí en la materialización de un gusto renacentista vinculado a la línea valenciana, que a mediados de la centuria se articuló hipotéticamente en torno a Juan de Juanes y a la llegada a Mallorca del pintor Mateo López.

Pero el taller de los Forment, no solamente resulta imprescindible para establecer el avance estilístico de la pintura renacentista en Mallorca, pues también en el campo escultórico fue determinante a causa de la vinculación del imaginero aragonés Juan de Salas, oficial a la sazón de Damián Forment, quién llegó a Mallorca en el año 1526 requerido por el Capítulo de la Catedral para obrar diferentes trabajos de escultura con destino al coro. La intensa y prolija actividad de Juan de Salas en Mallorca, entre 1526 y 1536, como es de sobras conocida, contribuyó a condicionar los parámetros de actuación de los artífices locales en torno a la escultura y a la decoración arquitectónica renacentista.

Desde el punto de vista documental, resulta pues harto plausible vincular el taller de los Forment con la llegada a Mallorca de Fernando de Coca y de Juan de Salas. Entre ambos, la intervención documentada en la Catedral de Mallorca de los franceses Antoine Dubois de Hauteville y Philippe Fullau de Orléans, quienes trabajaron "a la romana" en la sillería coral entre los años 1514 y 1519, me permite introducir la hipótesis de una posible vinculación con los Forment, habida cuenta que su taller, en realidad una empresa artística con diferentes sedes geográficas, a lo que parece no dejó de mantener una relación continuada con los promotores eclesiásticos de Mallorca, interesados en la aplicación del nuevo gusto clasicista al arte religioso, tal como lo demuestra la presencia posterior de Juan de Salas para continuar la fábrica del coro.

Fernando de Coca. De Arezzo a Mallorca

Las fuentes historiográficas son abundantes en noticias acerca de los viajes de artistas a lo largo de los siglos XV y XVI. Artistas mallorquines que viajaban a la península, particularmente a Valencia, como los pintores Martí Torner y Pere Terrencs o el escultor Gaspar Gener. Artistas peninsulares que se trasladaron a Mallorca como los pintores Pere Niçard, Alonso Sedano, Fernando de Coca o el escultor Juan de Salas. El papel que el viaje desempeñó en la transformación de los modos artísticos bajo medievales para acoger el lenguaje del clasicismo renacentista se convierte en un argumento imprescindible para ilustrar los cambios habidos a partir del inicio del siglo XVI.

En el caso del pintor Fernando de Coca, y a falta de documentación directa, es la hipótesis la única vía de avance posible; así ofrezco al lector un posible trayecto, cuyo lugar de partida sea la ciudad segoviana homónima hasta llegar a Valencia, un traslado posterior a Italia, en particular a la localidad toscana de Arezzo, para volver de nuevo a España a través de Valencia, y desde allí recalar en Mallorca.

En ausencia de datos biográficos contrastados, únicamente podemos afirmar que era castellano, tal como lo confirma el contrato suscrito el 30 de noviembre de 1514 entre el convento de Santo Domingo de Palma y el pintor para realizar el retablo de la capilla del

Rosario: "...convenimus et facimus pactum sive conventionem vobiscum magistro Ferdinando de Coca, nacionis Castelle, arte pictores, super retabulo beata Virginis Marie pingendo et deaurando sub capitulis et pactis que sequuntur..."²

La localidad segoviana de Coca, es a estos efectos el lugar del que pudiera ser originario este pintor, si consideramos el nombre propio de lugar como apellido siguiendo una práctica habitual.³ Desde el siglo XV la ciudad de Coca estuvo vinculada a la familia Fonseca, un miembro de ésta, el arzobispo de Ávila y más tarde de Sevilla, Alonso de Fonseca y Ulloa, obtuvo permiso real en el año 1453 para construir el castillo de Coca. El señorío de los Fonseca dejó importantes huellas artísticas en Coca vinculadas principalmente al gusto renacentista, de la que esta familia fue a su vez una destacada promotora en diferentes ciudades españolas, tal como indica, entre otras, las relaciones mantenidas entre la familia Fonseca y Diego de Siloé para la portada y el patio del Colegio Fonseca de Salamanca, y posiblemente también para su homónimo compostelano,⁴ así como para los sepulcros de Alfonso II Fonseca en el Convento de las Úrsulas de Salamanca y en el de Juan de Fonseca en la parroquial de Santa María de Coca.⁵ En esta última iglesia se le atribuye a Juan Gil de Hontañón la capilla⁶ en la que se localizan otras sepulturas de la familia Fonseca obradas al gusto italiano y vinculadas a Domenico Fancelli y Bartolomé Ordoñez.⁷

Como he citado, desde mediados del siglo XV y a raíz de la construcción del castillo de Coca, la familia Fonseca vino ejerciendo una sistemática labor de promoción artística en esta localidad segoviana, que a partir de la década de 1520 alcanzaría un mayor relieve desde el punto de vista del arte renacentista con encargos, entre otros, a artistas italianos o de formación italiana, como es el caso de Domenico Fancelli, Diego de Siloé y Bartolomé Ordoñez.

Es de rigor reconocer que no existe ningún apoyo documental que nos permita vincular al pintor castellano Fernando de Coca con esta ciudad segoviana, pero sí sostener esa hipótesis, a falta de nuevas informaciones, atendiendo a un criterio generalizado entre

² J. MUNTANER BUJOSA: "Para la Historia de las Bellas Artes en Mallorca", *BSAL*, XXXI, Palma, 1962, 407-408.

³ El origen del apellido Coca es castellano y procede de la villa de Coca, en el partido judicial de Santa María de Nieva (Segovia); una rama de esta familia creó casa en Jerez de la Frontera, a raíz de la conquista de esta ciudad en tiempos de Alfonso X el Sabio.

⁴ V. NIETO; A. MORALES; F. CHECA: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Madrid, 1989, 128-130.

⁵ F. CHECA: *Pintura y escultura del renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid, 1983, 163-165.

⁶ El recinto funerario de los Fonseca, formado por tres capillas de cinco paños interrelacionadas en ángulo recto que perfilan el espacio del presbiterio, fue encargado para sepultura de Alonso de Fonseca arzobispo de Sevilla, y de sus sobrinos, Antonio de Fonseca y Juan Rodríguez de Fonseca obispo de Burgos. Véase F. MARIAS: *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento Español*, Madrid, 1989, 127.

⁷ Según F. Marias fue el taller del florentino Domenico Fancelli el encargado de realizar las diferentes sepulturas de los Fonseca, de las cuales solamente obró la de Fernando de Fonseca II y su segunda mujer Teresa de Ayala. Muerto Fancelli en el año 1519, parece que Bartolomé Ordoñez se hizo cargo de los trabajos pendientes, concluyendo en este caso el sepulcro de Alonso de Fonseca III y su madre María de Avellaneda. Asimismo Ordoñez inició el resto de los encargos que fueron acabados, el de Alonso de Fonseca arzobispo de Sevilla, por Pietro da Carona y Marco Bernardi, y el de Juan Rodríguez de Fonseca obispo de Burgos, por Bellalana Rossi y Rafaello da Montelupo. Véase F. MARIAS: *El largo siglo XVI...*, 279.

los artesanos, cuando se desplazaban por razones profesionales fuera de sus lugares de origen y que les llevaba a adoptar el topónimo como patronímico.⁸ En el presente caso ello favorecería una explicación fundamentada en la vinculación del señorío de Coca a la familia Fonseca y al patrocinio que ésta hubiera ejercido sobre Fernando de Coca, facilitándole tal vez el viaje a Italia, seguramente a través de Valencia;⁹ de esta manera el joven pintor se habría formado en el lenguaje artístico renacentista del que la familia Fonseca, como ya he indicado, se había convertido en una decidida impulsora en diferentes lugares de España. Igualmente podría justificarse la presencia de Fernando de Coca en las tierras toscanas de Arezzo entre los años 1506 y 1510 formando parte del taller del pintor Domenico Pecori.

Hablar de Domenico Pecori (1479?-1527) es evocar una genealogía artística en la que el pintor Bartolomeo della Gatta (1448-1502) ocupa un lugar central. Descendiente este último de una familia florentina de plateros, desarrolló su aprendizaje artístico en el taller de Andrea Verrocchio y ejerció la doble actividad de pintor y religioso de la orden camaldulense, principalmente en Arezzo en donde ostentó el cargo de Abad de San Clemente. Presente en Roma en el año 1481, intervino junto con Pietro Perugino, Sandro Botticelli, Luca Signorelli y Domenico Ghirlandaio en la decoración de la Capilla Sixtina, pero fue en Arezzo donde desarrolló una más intensa labor artística contando con un importante grupo de colaboradores, entre los que destacó el pintor aretino Domenico Pecori. De la vinculación de Pecori con el taller de Bartolomeo della Gatta se hizo eco a mediados del siglo XVI, el escritor, pintor y arquitecto también aretino Giorgio Vasari, quién le incluye entre los discípulos del camaldulense atribuyéndole la continuidad de su taller y de la obra comprometida por el maestro. Es precisamente Vasari quién nos informa de la existencia de un pintor español especializado en la técnica del óleo y colaborador de Pecori: [...] *y para la Compañía de Nuestra Señora, en Pieve, (pintó) una tabla grandísima, donde representó a una Virgen en el aire, con el pueblo aretino debajo: en este cuadro en el cual hay muchos retratos del natural, le ayudó un pintor español que coloreaba bien al óleo, y por esto sirvió mucho a Domingo, que no tenía tanta práctica en el colorido al óleo como en el temple. Y con la ayuda del mismo pintó una tabla para la Compañía de la Trinidad, representando la Circuncisión de Nuestro Señor, que es una pintura considerada como muy buena [...]*.¹⁰

Como es obvio y a partir de la lectura vasariana, la pregunta necesaria nos remite a interrogarnos acerca de la identificación del pintor español especializado en la técnica del óleo que colaboró con Domenico Pecori. Esta cuestión es la que a continuación intentaré contestar, habida cuenta la existencia de una línea historiográfica que entrecruza hasta

⁸ Cabe relativizar no obstante esta afirmación, habida cuenta la existencia de artistas españoles del siglo XVI con topónimos como apellido, y que sin embargo heredaron el gentilicio sin que coincidiera éste con su lugar de nacimiento.

⁹ Aun cuando volveremos a la ciudad de Valencia como centro de referencia por sus relaciones económicas y culturales con Italia, es preciso recordar su privilegiada posición artística como lugar de formación clasicista desde finales del siglo XV, a la que acudían artistas procedentes de tierras castellanas y manchegas, así como de los territorios de la Corona de Aragón.

¹⁰ G. VASARI: "Vida de Don Bartolomé. Abad de San Clemente. Miniaturista y pintor", *Vidas de artistas ilustres* (1550-1568), Barcelona, 1957, II, 243.

cuatro pintores españoles: Giovanni di Pietro *il Spagna*, Fernando Yáñez de la Almedina, Fernando Llanos y Fernando de Coca. A todos ellos se les atribuye su presencia en territorio toscano a principios del quinientos, además de coincidir, bien en el patronímico, bien en el sobrenombre.

En el primer caso, el del pintor llamado *il Spagna*, es de nuevo la fuente vasariana quién lo memoriza asociado al pintor Pietro Perugino (1446-1523): [...] *Fue también discípulo de Pedro, Juan Español, llamado por sobrenombre el Spagna, el mejor colorista de todos los discípulos de Pedro, y que a la muerte de éste se hubiera quedado en Perusa, si la envidia de los pintores de esta ciudad, demasiado enemigos de los forasteros, no le hubiese perseguido, hasta tal punto, que se vio obligado a marcharse a Espoleto, donde por su bondad y su valer, después de casarse con una mujer de buen linaje, fue nombrado ciudadano de aquella ciudad, en la cual, así como en otras muchas de Umbría, ejecutó gran número de trabajos, especialmente en Asís, donde pintó la tabla de la capilla de Santa Catalina, en la iglesia de San Francisco, para el cardenal Gil Español; otra en San Damián, y algunas medias figuras de tamaño natural y con mucha vida en Santa María de los Ángeles, en la pequeña capilla donde murió San Francisco.*¹¹

Giovanni di Pietro *il Spagna*, ha sido documentado en Urbino a partir de la edición de G. Milanesi sobre la obra vasariana.¹² Igualmente cabe recordar que en la misma ciudad de Urbino se ha identificado en el año 1477 a un *Pietro Spagnuolo pittore*, y entre los años 1488 y 1492 a una familia de apellido *Spagnuolo*.¹³ En cualquier caso la confusión se producía al relacionar a este pintor *Spagnuolo* citado por Vasari con *el Ferrando Spagnolo* que en el año 1505 ayudaba a Leonardo en la ejecución de la Batalla de Anghiari con destino al Salón del Quinientos en el Palacio Vecchio de Florencia, y del que se tuvo certeza a partir de la documentación publicada por Giovanni Gaye en 1840 respecto de los pagos de la Batalla de Anghiari entre los que se registran dos menciones expresas: (30 de abril de 1505) *fiorini 5 d'oro paghati a Ferrando Spagnolo, dipintore* y (30 de agosto de 1505) *A Ferrando Spagnolo, dipintore, per dipignere con Lionardo da Vinci nella sala del consiglio fiorini 5 larghi*.¹⁴

Si continuamos con la exposición de datos, habremos de detenernos en la identificación de *Ferrando Spagnolo*, quién como hemos visto por razones del nombre o de la cronología, nada tiene que ver ni con Giovanni di Pietro *il Spagna*, ni con el apellido *Spagnuolo*, pero que sin embargo introduce en nuestro caso otra problemática que afecta a los pintores Fernando Yáñez de la Almedina, Fernando Llanos y Fernando de Coca.

K. Justi inauguró en el año 1893 la polémica historiográfica acerca del pintor español colaborador de Leonardo en la Batalla de Anghiari, a quién identificó con Fernando Yáñez de la Almedina.¹⁵ Desde entonces la cuestión de *los Hernando*¹⁶ no ha hecho más

¹¹ G. VASARI: *Vidas de artistas ilustres*, II, 318.

¹² G. MILANESI: *Le Opere de Giorgio Vasari*, Firenze, 1878-1906, III, 222, (5).

¹³ Acerca de *Pietro Spagnuolo* y el linaje *Spagnuolo* en Urbino, así como de una posible asimilación de *Pietro Spagnuolo* a Pedro Berruguete, véase F. MARÍAS: *El largo siglo XVI...*, 173 y notas correspondientes.

¹⁴ G. GAYE: *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Firenze, 1840, 89-90.

¹⁵ K. JUSTI: "El misterio del retablo leonardesco de Valencia", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº 114-116, Madrid, 1902, 203-211 (traducción del original alemán del año 1893).

que evolucionar historiográficamente, siendo la manera leonardesca el referente crítico para inclinar atribuciones a favor de Fernando Yáñez de la Almedina o de Fernando Llanos.¹⁷ No obstante el debate se intensificó si cabe aún más con la incorporación de Fernando de Coca. La datación de los pagos a *Ferrando Spagnuolo* en el año 1505 a raíz de su intervención en la leonardesca Batalla de Anghiari, favoreció el confuso acercamiento al desconocido pintor español de vasariana memoria y colaborador del aretino Domenico Pecori, de tal manera que el hoy reconocido Fernando de Coca fue un tiempo identificado como Fernando Yáñez de la Almedina.

El punto de partida de la posible confusión entre ambos, ha de vincularse a la edición de Milanesi sobre las vidas de Vasari, en ellas, como anteriormente he expuesto, Milanesi se interrogaba sobre la hipótesis que identificaba al pintor español colaborador de Leonardo con Giovanni di Pietro *il Spagna*, pero al mismo tiempo establecía una segunda posibilidad que la vinculaba al artífice español colaborador de Domenico Pecori en Arezzo¹⁸. Este último supuesto fue a su vez recogido por N. Dacos, quién en el contexto de la tradición historiográfica de uno de los Hernandos, particularmente Yáñez, al que se le atribuía la cooperación leonardesca, reformuló el tema a partir del estudio comparado de las maneras, estableciendo la opción de que fuera un único pintor el que trabajara, primero con Leonardo, y más tarde lo hiciera en Arezzo junto a Pecori.¹⁹ En este punto, conviene cerrar definitivamente el tema recordando que la presencia documentada de Yáñez y Llanos en el retablo de los Santos Médicos para la Catedral de Valencia el año 1506,²⁰ invalida la posibilidad de asociar a cualquiera de ellos con la intervención de Domenico Pecori y su ayudante español en la tabla de la Circuncisión de Arezzo, habida cuenta que el contrato para esta tabla está fechado el 15 de mayo de 1506, y concluyó hacia 1510.

Desde el inicio de esta exposición vengo insistiendo en la persona de Fernando de Coca como el pintor español al que hay que identificar con el experto en la técnica del óleo citado por Vasari y colaborador de Pecori; no obstante conviene señalar que no disponemos

¹⁶ Fernando Yáñez de la Almedina y Fernando Llanos, pintores manchegos a los que se les sitúa en tierras toscanas como parte de su período de aprendizaje, y donde desarrollarían posiblemente un nivel de colaboración que a partir de 1506, ya en España, se traduciría en términos societarios.

¹⁷ La bibliografía que ha generado esta cuestión es lo suficientemente abundante como para remitir al lector a algunos trabajos recientes que incorporan una recopilación de fuentes y una aproximación al estado de la cuestión. Véase F. BENITO DOMÉNECH: "Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo" en *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*, Valencia, 1998, 23-42; VV.AA. a cura de F. BENITO DOMÉNECH; F. SICCIA SANTER: *Ferrando Spagnuolo e altri maestri iberici nell'Italia di Leonardo e Michelangelo*, Firenze-Valencia, 1998; P. M. IBÁÑEZ MARTÍNEZ: *Fernando Yáñez de la Almedina (la incógnita Yáñez)*, Cuenca, 1999; E. TOLÓ LÓPEZ: "El maestro de Sijena y los pintores valencianos de su tiempo (el maestro de Alcira, Fernando Yáñez y Fernando Llanos)" en L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA (coord.): *De pintura valenciana [1400-1600] Estudios y documentación*, Alicante, 2006, 101-132.

¹⁸ Véase nota 12.

¹⁹ N. DACOS: "Anonimo seguace milanese di Leonardo: una proposta per Yáñez in Italia" en *Nuove ricerche in margine alla mostra: Da Leonardo a Rembrandt. Disegni Della Biblioteca Reale di Torino*, Atti del Convegno internazionale di Studi, Torino 1990, 1991, 24-41.

²⁰ Entre julio y diciembre del año 1506, recién llegados de Italia, realizaron conjuntamente este retablo, del que se conserva la tabla del "Llanto sobre Cristo muerto" en la Catedral de Valencia. El éxito obtenido movió al muy sensibilizado Cabildo catedralicio, a contratar de nuevo a los Hernando, ésta vez para realizar el retablo mayor, cuyas capitulaciones fueron pactadas el 1 de marzo de 1507.

de documentación escrita que así lo atestigüe, pero sí de una larga tradición historiográfica que por razones estilísticas ha hecho coincidir al pintor castellano Fernando de Coca, documentado en Mallorca a partir de 1512, con el ayudante de Pecori.

En fechas recientes, la historiadora Nicoletta Baldini ha dado a conocer un erudito estudio acerca del taller aretino de Domenico Pecori, de su producción artística y del trabajo de sus colaboradores, entre los que ha reconocido, siguiendo a Vasari, la participación de Fernando de Coca junto al pintor Niccolò Soggi en la tabla de la Circuncisión para la iglesia de San Agustín de Arezzo y en Nuestra Señora de la Misericordia para la parroquia de Santa Maria, hoy en el Museo Estatal de Arte Medieval y Moderno de Arezzo.²¹ La aportación de Baldini ha de considerarse imprescindible, no sólo por la información suministrada en torno a las claves estilísticas de la formación italiana de Fernando de Coca, sino también por la reconstrucción historiográfica del pintor castellano en Mallorca, estableciendo las pautas analíticas de la obra documentada al amparo de su estancia en Italia.²² Siguiendo a esta historiadora, podemos situar a Fernando de Coca en tierras italianas, posiblemente a partir de 1506,²³ fecha en la que Pecori acuerda un primer diseño para la tabla de la Circuncisión; a éste le seguirán otros pagos y modificaciones del boceto hasta los pactos definitivos, fechados el 21 de diciembre de 1510.²⁴ Acerca de la presencia de Fernando de Coca en Arezzo, plantea Baldini una posible procedencia desde Florencia, adjudicándole a Niccolò Soggi la mediación que le facilitó el acceso al círculo de Pecori. La documentación mallorquina a partir de 1512 le permite a Baldini clausurar el periplo italiano en el año 1510, haciéndolo coincidir con el final de la obra de la Circuncisión.²⁵

Por razones de incertidumbre documental, obviaré la franja temporal entre 1510 a 1512, tal vez de transición geográfica, hacia o en Valencia, y pasaremos a continuación a situarnos en el escenario mallorquín, donde a partir del año 1512 hallamos al pintor Fernando de Coca, relacionado con la fábrica del retablo mayor de la Cartuja de Valldemossa, lo que a su vez constituye una de las primeras noticias documentadas de nuestro arte renacentista insular.²⁶

En la crónica manuscrita de la Cartuja, datada en el año 1705,²⁷ se especifica que durante el priorato del padre Miguel Oliver (1505-26) se sustituyó el primitivo retablo por otro nuevo realizado en Valencia, el cual fue dorado y pintado en Valldemossa, siendo su

²¹ N. BALDINI: *La Bottega di Bartolomeo della Gatta. Domenico Pecori e l'arte in terra d'Arezzo fa quattro e cinquecento*, Firenze, 2004.

²² N. BALDINI: *La Bottega di Bartolomeo della Gatta...*, 188 y 189, 210-214.

²³ N. BALDINI: *La Bottega di Bartolomeo della Gatta...*, 194, nota 3.

²⁴ N. BALDINI: *La Bottega di Bartolomeo della Gatta...*, 208.

²⁵ El 24 de mayo de 1511 era colocada definitivamente la tabla en el altar de la Compañía de la Trinidad, perteneciente a la iglesia de San Agustín de Arezzo, según pacto establecido el 1 de diciembre de 1510. N. BALDINI: *La Bottega di Bartolomeo della Gatta...*, 218.

²⁶ Para un estado de la cuestión, véase T. SABATER: "Manuel Ferrando. Aproximación a su obra", *Laboratorio de Arte*, 5, 1992, 131-149; M. GAMBÚS y T. SABATER: "La Cartuja de Valldemossa en los inicios del renacimiento mallorquín", *Actas del Congreso Internacional de Scala Dei, la primera cartuja de la península ibérica*, Scala Dei, Tarragona 1996, Tarragona, 1999, 223-237.

²⁷ Biblioteca de Catalunya. A. PUIG: *Fundació y Successiu Estat del Real Monastir y Sagrada Cartuxa de Iesus de Nazaret del Regna de Mallorca*, 1705.

precio final de 400 libras mallorquinas.²⁸ Al hilo de las fuentes cartujanas, otros estudios han designado a Damián Forment y a Fernando de Coca como responsables de las labores escultóricas y pictóricas respectivamente.²⁹ Este último artista ha sido definitivamente corroborado con la publicación del contrato entre el prior Oliver y el pintor Fernando de Coca; aunque el documento hallado es incompleto, registra la fecha del 21 de junio del año 1512, e indica que la labor de imaginería estaba inconclusa en esta fecha, así como reconoce para el trabajo pictórico la cantidad de 100 libras.³⁰

Respecto a la intervención del taller de los Forment en Valldemossa, no existe hasta el presente ninguna fuente directa que nos permita verificarla,³¹ sin embargo no podemos ignorar que desde el siglo XIX, la historiografía cartujana viene recogiendo la citada actuación. El primer autor que se ocupó de la autoría del retablo mayor fue Jovellanos, quién citó expresamente a los maestros *Formento* y *Ferrando*. Al primero le adjudicó la labor escultórica realizada en Valencia, al segundo el trabajo pictórico ejecutado en Mallorca.³²

²⁸ Biblioteca de Catalunya. A. PUIG: *Fundació y Successiu Estat...*, 112v y 113.

²⁹ J. RAMIS DE AYREFLOR; A. M^a BOUTROUX; A. ALONSO: *Historia Documental de la Real Cartuja de Valldemossa*, Palma, 1973, 39 y 157(14).

³⁰ G. LLOMPART: "Identificación del <Maestro de las Predelas> y encuadre de otros más", *Estudis Baleàrics*, 29-30, Palma, 1988, 47.

³¹ El más reciente estudio sobre la Cartuja de Valldemossa nos confirma este extremo, con todo las fuentes indirectas recogidas parecen alimentar esta hipótesis como altamente fiable. Véase C. BAUZÀ DE MIRABÒ: *La Real Cartuja de Jesús de Nazaret de Valldemossa. Formación y evolución de su patrimonio histórico-artístico*, 2005, Tesis Doctoral, Universitat de les Illes Balears, (inédita).

³² G. M. DE JOVELLANOS: "Extracto de la Historia de la Cartuja de Valdemuza", *Obras Completas*, II, Madrid, 1951, 503. Durante su destierro mallorquín, entre el 18 de abril de 1801 hasta el 16 de mayo de 1808, Jovellanos redactó diversos textos, uno de ellos referido a la Historia de la Cartuja; para ello se sirvió fundamentalmente de la crónica del P. Puig, pero completando la información con noticias suministradas por un fraile cartujo a su servicio durante la estancia en el castillo de Bellver. Recuérdese además que la primera parte de su destierro transcurrió en la Cartuja de Valldemossa, entre el 18 de abril de 1801 hasta los primeros días de mayo de 1802. Por otra parte, si consultamos el manuscrito del padre Puig, podremos comprobar que este autor, cuando se ocupa del priorato de Miquel Oliver, nos remite frecuentemente a los libros de gastos, en particular alude a determinadas adquisiciones, así como a los retablos y a las pinturas, evitando extenderse en pormenores: [...] *Las milloras que en lo Seu feu nostre Venerable Prior y antes de ferho estant en lo puesto de office de conrer, en benefici y lustro de sa Casa, si volgues posarlas per menor donant de cadascuna noticia, seria alargarme demasiat; podentse veurer escrites de sa propia ma en lo fi del libre del recivo y gasto de son Priorat, posare aci tan solament las mes principals* [...], Biblioteca de Catalunya, A. PUIG: *Fundació y Successiu Estat...*, 112v.

Si a ello sumamos el paradero desconocido en el que se hallan actualmente dichos libros, concretamente a partir de la supresión de la Cartuja de Valldemossa por disposición de las Cortes Españolas del 1 de octubre de 1820, podemos fácilmente deducir que con toda probabilidad Jovellanos, si hubiera tenido acceso a ellos, permitiéndole ello designar la autoría del retablo mayor. Así se explicaría que en su escrito, extracto de la crónica del padre Puig, sitúe los nombres de Forment y Ferrando entre paréntesis. Una más exhaustiva información sobre la actividad de Jovellanos en la cartuja de Valldemossa nos la proporciona: C. BAUZÀ DE MIRABÒ: *La Real Cartuja de Jesús de Nazaret de Valldemossa...*, I, 355 y 356.

Acerca de la estrecha relación de Jovellanos con la Cartuja de Valldemossa durante su destierro en Mallorca, véase I. M^a GÓMEZ: "Monasterios y monjes en los diarios de Jovellanos", *Yermo. Cuadernos de Historia*, IV, (1966), 159-162. Por lo que concierne a la confusión de Jovellanos en la cita de los patronímicos de Ferrando y Forment, cf. M. GAMBÚS y T. SABATER: *La Cartuja de Valldemossa...*, 227-229.

Por otra parte, si nos ceñimos a la lectura del contrato entre el prior de la Cartuja y *mestre Ferrando*, puede afirmarse que en el año 1512 la arquitectura del retablo mayor estaba acabada y el trabajo de Fernando de Coca hubo de ajustarse a la pintura y el dorado de la mazonería, pues la obra de imaginería, figura expresamente como ajena a los pactos correspondientes: *Die XXI mensis iunii MDXII. "Capitols fets i fermats entre lo reverend prior i convent de Cartoxa, de una part. i mestre Ferrando, pintor, sobre lo pintar del retaule mayor". Primerament és stat pactat, convengut i concordat entre les dites parts que per les mans i treballs i preu i satisfacció de pintar i deurar i fer tot lo que és mester, excepto l'obre de lenyam que hi mancha, lo dit mestre Ferrando hage de haver cent lliures, pagadores en la forma següent, ço és XXV lliures un mes après que haurà comensat, e XXV lliures, a la mitat de la obra, e la restant quantitat de cent lliures a la fi de tota la dita obre [...]*.³³

No parece arriesgado, y sigo leyendo el contrato, deducir que el pintor Fernando de Coca estaba vinculado a algún obrador peninsular, pues en el citado texto se indica que los materiales, colores y oro, proceden del exterior, y que es el propio pintor quién se ocupa de su compra y traslado, el riesgo de lo cual es imputado al comitente y no al artífice: [...] *Item és stat pactat i convengut que, per paga i satisfacció de tot lo pertret, colors i or, lo dir prior y convent haja de pagar al dit mestre Ferrando cent i deu lliures, pagadores axi com lo dit pertret serà necessari. E que, haven't-se de haver i comprar fora lo present regne e tremetre así, hage de venir a perill de dit prior, e no del dit Ferrando, e lo preu de dit pertret pendre en compte axi com haurà costat de totes despeses, excepte de seguretat [...]*.³⁴

No deja de ser sugerente por otra parte, constatar que el precio de los materiales era superior al trabajo de dorar y pintar el retablo, para el cual el acuerdo disponía que el pintor habría de contar con un ayudante, seguramente un monje: [...] *Item és pactat i concordat que lo dit mestre Ferrando no puga aplicar, ni acollir negun altre pintor sinò mossen Oliva, capellà [...]*.³⁵

La documentación derivada de la exclaustación nos ha suministrado datos suficientes para reconstruir el espacio que acogió este retablo; se trataba de la antigua iglesia del siglo XV, de estructura gótica, cuyo presbiterio acogía el altar mayor flanqueado por sendos portales, todo de estilo gótico, y tras el altar una capilla renacentista recubierta de estuco blanco sobre negro. A partir de su demolición, no constan más noticias acerca del retablo mayor.³⁶

Llegados a este punto, y acogiénome a la fortuna crítica inaugurada por Jovellanos, parece lógico suponer que Fernando de Coca procediera de Valencia, en particular del taller de los hermanos Forment, responsables de la traza del retablo mayor y de la labor de

³³ ARM, Prot. T. 430, 77v-78v. Documento transcrito y publicado por G. LLOMPART: *Identificación...*, 47.

³⁴ G. LLOMPART: *Identificación...*, 47.

³⁵ G. LLOMPART: *Identificación...*, 47.

³⁶ Jose M^a Quadrado, en calidad de jefe político de la Comisión de Monumentos de Baleares, dirigió una petición al Ministerio de la Gobernación, 4 de junio de 1844, solicitando la conservación de la iglesia antigua del monasterio cartujano; en dicha solicitud Quadrado pondera la valía de la citada iglesia y da cuenta de su contenido, entre el que menciona el retablo mayor como obra de mérito, véase C. BAUZÀ DE MIRABÓ: *La Real Cartuja de Jesús de Nazaret de Valldemossa...*, III, 254-258.

imagería, quienes habrían asignado a Fernando de Coca el cometido de concluir en Valldemossa el trabajo de dorado y pintado. La referencia valenciana la confirma la crónica dieciochesca del padre Puig, al tratar de las adquisiciones artísticas y de las obras emprendidas bajo el priorato de Oliver: [...] *Va narrant nostre Prior lo que alli en Valencia comprà per a servey del Monestir, lo que li fonch forçós demanar emprestat a Pares Priors de la Provincia, y a altrs personas, lo qual puntualment tornà, y a de asiento ací en Casa, de ahont no li podien enviar diner ni cosa alguna a terra ferma per estar esta nostra tan turbada causa (com està dit) de la damnada germania [...]*.³⁷

[...] *El retaula del Altar mayor, obra per aquell temps ben entesa, feusa de fusta en Valencia, pintar i dorar açi en Mallorca, costa 400 lliures [...]*.³⁸

En cuanto a las razones que podrían haber motivado la elección de este taller por parte del prior de la Cartuja, es suficiente remitir al lector a la consulta de otros estudios que se han ocupado específicamente de la potente personalidad del prior Miquel Oliver, de su formación humanista, de sus viajes, gustos e intereses en el nuevo estilo renacentista, y que se tradujeron en adquisiciones y encargos de bienes muebles, al tiempo que promovió la continuidad de la fábrica cartujana.³⁹ Es del todo punto admisible que Oliver conociera la producción artística del taller de los Forment, habida cuenta la posición central que ocupaban no sólo en Valencia, sino también en tierras aragonesas, geografía en gran parte coincidente con la provincia cartujana a la que pertenecía el cenobio mallorquín, y frecuentemente visitada por el prior.⁴⁰ A posteriori, refuerza esta hipótesis la documentada intervención del escultor aragonés Juan de Salas en Mallorca (1526-1536), oficial de Damián Forment y miembro de su taller, lo que parece confirmar una línea de continuidad abierta por el retablo cartujano.

El origen del obrador de los Forment se circunscribe al mazonero y fustero de ascendiente turolense Pablo Forment, cuyos hijos Onofre y Damián, continuarían con la

³⁷ Biblioteca de Catalunya. A. PUIG: *Fundació y Successiu Estat...*, 111.

³⁸ Biblioteca de Catalunya. A. PUIG: *Fundació y Successiu Estat...*, 112v y 113.

^{*} Miquel Oliver, natural de Palma, fue prior de la Cartuja de Valldemossa entre los años 1505 y 1526, siendo, junto al prior Berenguer Roig (1434-1475), los principales impulsores del desarrollo de la Cartuja en su primera etapa. Durante el priorato del padre Oliver, se llevó a cabo una importante labor constructiva y decorativa, que afectó, entre otros, al acabamiento del claustro de la Monja, a la fábrica del claustro de Santa María, a su acceso desde la iglesia, a la construcción del retablo mayor, además de incrementar el patrimonio artístico de la Cartuja con numerosas obras pictóricas, tapices, vidrieras, orfebrería y mobiliario. Cf. M. GAMBÚS y T. SABATER: *La Cartuja de Valldemossa...*, 224-227. En relación a la posición histórico-artística de la Cartuja de Valldemossa en el contexto mallorquín de la edad moderna y particularmente a la fábrica del claustro de Santa María, iniciativa del Prior Oliver, remitimos al lector a la más reciente aportación sobre el tema, realizada por C. BAUZÀ DE MIRABÒ a través de la comunicación presentada al *Congreso Internacional Vandelvira en la Historia de la Arquitectura del Renacimiento*, Jaén 2006, y titulada "Mallorca y la seducción renacentista en la Cartuja de Valldemossa", en prensa.

⁴⁰ Entre los años 1508 y 1509, Oliver visitó las cartujas de Porta Coeli en Valencia, Valldecris en Segorbe y Montealegre en Barcelona. Además no podemos obviar el muy estructurado sistema de relaciones que se establecían entre cartujas de una misma provincia, por ejemplo, a través de la figura de los padres visitantes, o de los intercambios de monjes, entre otros; cf. E. BARLÉS: "Las cartujas de la provincia de Cataluña: una aportación al estudio de sus vínculos y relaciones durante la primera mitad del S. XVI y los siglos XVII-XVIII", *Actas del Congreso Internacional de Scala Dei, la primera cartuja de la península ibérica. Scala Dei, Tarragona 1996*, Tarragona, 1999, 159-197.

empresa familiar hasta convertirla en un activo foco de desarrollo del arte renacentista, fundamentalmente en tierras de la Corona de Aragón. Onofre siguió la especialización paterna, ocupándose de las labores correspondientes a las estructuras retabísticas, mientras que Damián aparece como imaginero y pintor, protagonizando este último la expansión del taller a Aragón, donde durante más de tres décadas y en centros diferentes, fomentaría la creación artística y la formación de artífices en el lenguaje del clasicismo italiano.

Aun cuando el peso de Valencia en la historia del arte renacentista español es de sobras conocido, no estará de más ponderar su posición destacada en el ámbito europeo, incluso en comparación con algunos de los centros italianos. La reciente recuperación y restauración de las pinturas al fresco procedentes de las plementerías correspondientes a la bóveda del altar mayor de la Catedral de Valencia, constituye un hecho de significativa trascendencia que no deberíamos soslayar.⁴¹ La intervención directa del cardenal Rodrigo de Borja, futuro pontífice Alejandro VI en la financiación de la obra y en la elección de los artistas italianos a los que se les encomendó su ejecución, Paolo de San Leocadio y Francesco Pagano, y muy particularmente la calidad y vanguardismo del diseño, técnicas y acabados en una fecha tan temprana como el año 1472, nos sitúan en un entorno espacial y simbólico, lo suficientemente emblemático como para que el propio Cabildo quisiera darle continuidad a través de la fábrica del retablo mayor, contratando en el año 1507 a los pintores manchegos pero de formación italiana, Fernando Llanos y Fernando Yañez de la Almedina.

En este contexto artístico de vanguardia ha de ubicarse el obrador de los Forment, al que apunto como responsable del retablo mayor de la Cartuja de Valldemossa, cuya fábrica con toda probabilidad, debía ser ajustada a principios de la década de 1510, habida cuenta que el contrato entre el prior Oliver y Fernando de Coca es de junio de 1512 y suponía el acabado de la mazonería que desde Valencia había sido trasladada a Mallorca. En estas fechas Damián Forment había contratado, 1 de mayo de 1509, la realización del retablo mayor de la iglesia del Pilar de Zaragoza, ganando el encargo al escultor real Gil Morlanes, el Viejo; igualmente en 1511 acordaba el retablo mayor para la parroquial de San Pablo de Zaragoza. Mantenía como residencia oficial la ciudad de Valencia donde se localizaba la

⁴¹ A raíz del incendio sufrido por el retablo gótico el 21 de mayo de 1469, se inició un largo debate acerca del programa decorativo que habría de seguirse en la capilla del altar mayor, y que finalmente concluyó con la intervención directa del entonces cardenal Rodrigo de Borja, quién entró triunfalmente en Valencia el día 21 de junio de 1472 acompañado, entre otros por los pintores Paolo San Leocadio y Francesco Pagano. El contrato suscrito el 28 de julio de 1472 entre el Capítulo catedralicio y los pintores, con la asistencia del cardenal Borja, detallaba los aspectos más relevantes del programa, así como los materiales a emplear. El joven San Leocadio se ocupó del diseño y ejecución de la serie de los ángeles músicos, mientras que el más experimentado Pagano fue el responsable del programa decorativo. Tres mil ducados de oro y un tiempo de ejecución máximo de seis años, figuraban en las cláusulas del mencionado contrato. Desde el punto de vista técnico, la modalidad de pintura al fresco empleada resulta especialmente significativa por la ausencia de precedentes en Valencia, e inclusive en Italia que por estas fechas no gozaba aún de una tradición ampliamente consolidada. La reciente restauración llevada a cabo como resultado de su descubrimiento el 22 de junio de 2004, en pleno proceso de recuperación de la bóveda seiscentista de Juan Pérez Castiel que ocultaba la renacentista, ha permitido verificar una técnica minuciosa sobre la plementería, consistente en una base de mortero de cal y arena, sobre ésta un segundo mortero de arena más fina y mayor proporción de cal; a partir de la superficie obtenida y sin permitir que ésta secase, se le aplicaron los colores mezclados en una agua de cal hasta provocar una carbonatación, es decir una reacción química que ha facilitado la fijación de los colores y su durabilidad.

sede principal del taller familiar, y no fue hasta 1518 cuando adquirió casas para vivienda y taller en la ciudad aragonesa. Su carácter viajero ha sido ampliamente acreditado a través del estudio de su producción artística, así como las características y dimensiones de su taller, la división del trabajo y las formas de colaboración con otros maestros o artesanos.⁴²

La actividad artística documentada de los Forment para la Generalidad valenciana, para la familia Borja o en la catedral de Valencia; el conocimiento directo que necesariamente los Forment tenían de los trabajos de los Hernando, en particular del retablo mayor de la Seo valenciana; el numeroso grupo de colaboradores de las más diversas procedencias que nutrían su taller valenciano, entre otros posibles argumentos, me permiten sugerir un retorno de Fernando de Coca desde Italia, una vez concluida su participación en las obras comprometidas con Domenico Pecori, siendo Valencia el primer destino hispánico, quizás a instancias de los Hernando, a los que necesariamente hubo de conocer en el ámbito toscano. En el escenario recreado, resulta harto plausible que fuera el taller de los Forment el centro de acogida, en especial si consideramos el conocimiento directo del sistema italiano que traía como bagaje el pintor Fernando de Coca, y el interés que el consolidado obrador de los Forment venían manifestando, en la formulación y desarrollo de una escritura propia basada en la sintaxis clasicista.

En cualquier caso, a partir del año 1512 está probada la presencia del castellano en Mallorca, y como ya he anticipado, su estancia no se limitó solamente a los trabajos de dorado y policromado del retablo mayor. Con toda probabilidad su buen oficio y el conocimiento del nuevo estilo italiano debió influir en el prior hasta el punto de encomendarle otras obras. Así lo relata el padre Puig en su crónica: [...] *Més feu pintar nostre Venerable Prior el retaula, diem de la Samaritana, està vuy en la Capella de nom de Sant Joan et altre diem de benefactors, pintura ben entesa, monument del animo agrait de nostre Venerable Prior, que si el monge qui honrat ab este nom està agenollat a los peus de Nostra Señora com a donant memorial a Sa Magestat en recomendació de nostres devots es ell al viu, mostra bé en lo rostre quant ho era son ingeni, quant gran el caudal de son animo. Este retaula antigament estava sobre la porta mayor de la Iglesia baix la ultima clau de ella, vuy està en lo Refetor diem del frares [...]*.⁴³

A pesar de que no consta documentalmente que las dos obras citadas por el padre Puig sean de la mano de Fernando de Coca, Jovellanos le atribuye ambas.⁴⁴ Por lo que se refiere a la pintura aquí citada como *Los Benefactores* y más conocida como *La Alegoría de la Fundación de la Cartuja*, hoy conservada en el Museo de Mallorca, resulta testimonio convincente de un autor formado en el entorno toscano, máxime si recuperamos el análisis comparado en relación a las obras mencionadas por Vasari y estudiadas por N. Baldini en el ámbito del taller de Domenico Pecori. Todo ello no hace más que confirmar la sólida

⁴² En relación a los diferentes miembros de la familia Forment, véase entre otros el documentado estudio de Ana Isabel SOUTO en M^a I. ÁLVARO ZAMORA; G. M. BORRÁS GUALÍS (coords.): *La Escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, 1993, 183-203. Acerca de Damián Forment, su obra y organización del taller, es imprescindible la consulta de F. FERNÁNDEZ PARDO (coord.): *Damián Forment, escultor renacentista*, San Sebastián, 1995.

⁴³ Biblioteca de Catalunya. A. PUIG: *Fundació y Successiu Estat...*, 113.

⁴⁴ Cf. J. RAMIS DE AYREFLOR; A. M^a BOUTROUX; A. ALONSO: *Historia Documenta...*, 157 y 158. En este texto se recogen las últimas noticias conocidas acerca del retablo de la Samaritana.

tradición historiográfica que desde Berard, Jovellanos, Piferrer y Quadrado, Bertaux, Post y otros autores, hasta los estudios más recientes, han venido reconociendo la calidad e italianismo de la pieza, lo que ha facilitado su atribución a Fernando de Coca, en virtud de su vinculación aretina al amparo de la memoria vasariana.⁴⁵ Acerca del retablo de la Samaritana no disponemos de ninguna noticia probada, y no aparece relacionado en ninguno de los inventarios registrados durante el siglo XIX, tras la disposición de las Cortes del 1 de octubre de 1820 por la que se suprimían los monasterios y conventos donde no residiesen un mínimo de doce religiosos profesos, medida que afectó directamente al cenobio de Valldemossa.⁴⁶

El último testimonio acreditado acerca de la intervención del pintor castellano en Mallorca, viene de la mano del contrato que éste suscribió con el convento de Santo Domingo de Palma para la realización del retablo que había de presidir la capilla de Nuestra Señora del Rosario.⁴⁷ El documento en cuestión está fechado el 30 de noviembre de 1514 y establece un año y un mes como término de ejecución y colocación definitiva de la obra, lo que nos remite a diciembre de 1515 para situar la estancia oficial de Fernando de Coca en la isla. El encargo fijaba una iconografía cuya disposición había de seguir la tipología de la advocación del Rosario ya conocida y de la que como es sabido los dominicos se convirtieron en sus principales valedores;⁴⁸ en este caso la propuesta era un retablo de tres calles con ático, banco y polsera, según deduzco de la lectura del contrato. La calle central la había de presidir una representación de Cristo crucificado, bajo la cual se situaría la tabla donde se narraba la historia del milagro de la Virgen María al caballero de Colonia; las calles laterales estarían secuenciadas en seis historias, tres a cada lado; a su vez el banco o predela estaría recorrido por cinco imágenes, y finalmente, y en torno a la polsera o guardapolvo, habría de situarse un circuito de nueve imágenes más, cuatro por lado, mientras la novena definía el ático, completando así la serie iconográfica de los misterios del Rosario.

El contrato fijaba una serie de pactos que contemplaban los siguientes extremos: una muestra previa realizada por el pintor con indicación expresa del color rosado, el compromiso de pintar y dorar todo el retablo por sí mismo, un plazo de trece meses de ejecución, y un precio final de ciento cincuenta libras mallorquinas que incluía el material de pintar y dorar, así como la penalización correspondiente caso de incumplimiento del plazo establecido. Es interesante resaltar que los contratantes por parte del convento dominicano eran el padre predicador Alonso de Castro y el vicario del convento Miquel Mercer. Al primero se le encomendó la tarea de fijar el programa iconográfico y asesorar el

⁴⁵ En relación a la fortuna crítica de esta obra y a su estudio estilístico, véase N. BALDINI: *La Bottega di Bartolomeo della Gatta...*, 210-214 y notas correspondientes.

⁴⁶ J. ROSELLÓ LLITERAS: "Tres inventarios de la Cartuja de Valldemosa (S. XIX)", *BSAL*, 44, 1988, 223-237.

⁴⁷ Este contrato fue transcrito y publicado por J. MUNTANER BUJOSA: "Para la Historia de las Bellas Artes en Mallorca", *BSAL*, XXXII, Palma, 1961-1967, 407 y 408.

⁴⁸ Acerca de la devoción del Rosario, de su procedencia centroeuropea y de su difusión en Mallorca desde fines del siglo XV, véase G. LLOMPART: *La pintura medieval mallorquina*, Palma, 1975, II, 138-141. Para la incidencia de la veneración del Rosario en el convento dominico de Palma, véase J. ROSELLÓ LLITERAS: "Nuestra Sra. del Rosario del Convento de Sto. Domingo de Mallorca (S. XV-XVI)", *BSAL*, 39, 1982, 122-137.

orden de posición en el retablo de las historias e imágenes, asimismo parece relevante recordar su condición docente, concretamente había sido profesor de filosofía, y además indicar que el año 1512 llegó a Mallorca procedente de Valencia, convirtiéndose en el principal impulsor de la finalización de la capilla de Nuestra Señora del Rosario en este convento de Santo Domingo de Palma, el cual venía arrastrando más de veinticuatro años de fábrica. Como recuerda Quadrado, la capilla del Rosario quedó definitivamente concluida el año 1518, treinta y siete años después de su comienzo⁴⁹ conformada por un recinto recorrido mediante cinco altares dedicados a la misma advocación mariana.

Tal vez sea éste el momento de reclamar la atención hacia la obra de Fernando de Coca en el convento de Santo Domingo, pues al igual que en el retablo mayor para la cartuja de Valldemossa, se trataba de un mueble cuya ubicación en el recinto de la iglesia ha de considerarse como relevante. Anoto que la iglesia dominica era una de las de mayores dimensiones de Mallorca; de tipología basilical con una sola nave y ocho capillas por lado, más otras dos a los pies y cabecera absidial circunvalada por cinco capillas. El espacio dedicado a Nuestra Señora del Rosario constituía la primera capilla a la derecha después del portal mayor, con doble acceso, por la iglesia y por el claustro; era de mayores dimensiones que el resto, e incluso dio nombre a una plazoleta adyacente.⁵⁰ Según documenta Gabriel Llompart puede considerarse la primera capilla levantada en Palma en honor de esta devoción mariana.⁵¹ Por su parte en la crónica de Fray Francisco Diago, recogida, entre otros, por Luís Ripoll, aparece Alonso de Castro como el principal valedor de su finalización: [...] *para acabarla predicaba mucho, así en la ciudad como en la isla; y en bajando del púlpito tomaba un plato en la mano y pedía limosna*[...].⁵²

Igualmente Ripoll, retomando a Joaquín M^a Bover, nos recuerda la calidad de las pinturas originales que acogía la mencionada capilla en sus diferentes altares, así como su sustitución por retablos barrocos, a raíz de la reforma dieciochesca realizada por fray Alberto Borguny.⁵³

Si la Alegoría de la Fundación de la Cartuja de Valldemossa ofrece pocas dudas acerca de su autor y la confirmación de Fernando de Coca parece indiscutible, otro tanto puede afirmarse de la tabla que recrea el Milagro de Nuestra Señora al caballero de Colonia, actualmente en la colección particular de la familia March Servera, y que a todas luces ha de corresponderse con el cuadro central del antiguo retablo de Nuestra Señora del Rosario del convento dominico de Palma. Desde E. Bertaux y Ch. R. Post, que

⁴⁹ [...] *Fonch comensada la obra de la Verge Maria del Roser any MCCCCCLXXX, fonch acabada any MDXVIII; ha stat en ferse trenta set anys* [...], citado por P. PIFERRER y J. M^a QUADRADO: *Islas Baleares*, Barcelona, 1888, 776; G. LLABRÉS: "Cronicón dominicano", *BSAL*, XXXII, Palma 1908-1909, 343.

⁵⁰ Para una reconstrucción del antiguo convento de Santo Domingo de Palma, así como para una actualización de sus fuentes historiográficas, es imprescindible el estudio de: M. FERRER FLÓREZ: *Desamortización Eclesiástica en Mallorca (1835)*, Palma, 2002, 76-83, 168, 227-235, 239 y 241-247.

⁵¹ G. LLOMPART: "«Nostra Dona de la Rosa» y su iconografía en el manierismo mallorquín", *Estudis Baleàrics*, 20, 1986, 20.

⁵² L. RIPOLL: "El Convento e Iglesia de Santo Domingo", *Panorama Balear* 117, Palma, 1984, 7.

⁵³ [...] *Estaba adornada esta capilla con muy buenas pinturas que desaparecieron con una remodelación que llevó a cabo en el siglo XVIII fray Alberto Borguny, en que fueron sustituidas por «feos retablos, que se ven hoy, llenos de garambainas y relumbrones, según la moda de aquel tiempo»* [...], *Ibid.*, 7.

reconocieron en esta obra la mano del pintor castellano colaborador de Pecori, la historiografía no ha dejado de abundar en esa confirmación por razones estilísticas⁵⁴. Por su parte, el historiador Gabriel Llopart, ha suministrado una valiosa información acerca de esta obra, no sólo por razones iconográficas, sino también documentales, es él quién nos avisa de la procedencia de esta tabla, situada en el predio de Son Xigala, propiedad de los dominicos hasta la exclaustación,⁵⁵ y que fue adquirida más tarde por la familia March,⁵⁶ lo cual coincide con las noticias de Joaquín M^a Bover en relación a la reforma barroca de la capilla del Rosario,⁵⁷ así como confirma la conciencia acerca la calidad de la pieza que desde el primer momento aconsejó su conservación.

A Fernando de Coca se le han atribuido otras obras en Mallorca, como el denominado Tríptico de Mendía, procedente de Manacor y hoy custodiado en el Museo Diocesano de Mallorca,⁵⁸ o más recientemente una Virgen con el Niño y los Santos Juanes, de colección particular.⁵⁹ No es mi intención en este estudio entrar en el capítulo de atribuciones, entre otras razones porque a partir de ahora habrá de tenerse en cuenta, no sólo la aportación de N. Baldini sobre la contextualización de la obra italiana de Fernando de Coca, sino también el detallado estudio que Concepció Bauçà de Mirabò ha realizado sobre el catálogo de la producción artística de filiación cartujana.⁶⁰

A modo de conclusión, me interesa destacar, no tanto el italianismo o la calidad de la obra pictórica documentada a Fernando de Coca en Mallorca, cuestiones éstas ampliamente estudiadas, sino su posición en los inicios del renacimiento insular, y es en este punto donde el taller de los Forment y los primeros comitentes del pintor castellano cumplen un papel destacado. En relación a los promotores, éstos eran hombres de formación culta y en ambos casos vinculados a Valencia a través de la trama conventual, lo que hace más convincente un interés, desde Mallorca y para Mallorca, por contar con un artista formado en el nuevo estilo, al tiempo que fuera Valencia, como ya era frecuente desde la época medieval, la que proporcionara el nombre, en este caso a través de un taller de prestigio, cuya colaboración con Mallorca inauguraba un tiempo inédito de largo recorrido, tal como lo atestigua la entrada en escena de un nuevo patrocinador, la Catedral de Mallorca, que liderará la producción mallorquina de los escultores Antoine Dubois, Philippe Fullau y Juan de Salas, todos ellos presuntamente asociados al obrador de los Forment.

⁵⁴ Parar una actualización historiográfica, véase N. BALDINI: *La Bottega di Bartolomeo della Gatta...*, 213 y 214, y notas correspondientes.

⁵⁵ En relación a Son Xigala y al patrimonio artístico hallado tras la desamortización, puede consultarse el inventario publicado por M. FERRER FLÓREZ: *Desamortización...*, 243.

⁵⁶ G. LLOPART: *La pintura medieval...*, 1980, IV, 281 y 282.

⁵⁷ L. RIPOLL: *El Convento e Iglesia...*, 7.

⁵⁸ J. JUAN TOS "La pintura mallorquina (siglos XVI al XVIII)", en J. MASCARÓ PASARIUS (ed.): *Historia de Mallorca*, IX, Palma, 1978, 4.

⁵⁹ A. ÁVILA "Aportación a la obra de Manuel Ferrando", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 44, Zaragoza, 1991, 83-89.

⁶⁰ Cf. la catalogación del patrimonio histórico-artístico perteneciente a la cartuja de Valldemossa y la exhumación documental, particularmente la procedente de la exclaustación, recogida en los tomos II y III respectivamente de C. BAUÇÀ DE MIRABÓ: *La Real Cartuja de Jesús de Nazaret de Valldemossa...*,

«A la Romana». Antoine Dubois y Philippe Fullau en el coro de la catedral

La presencia acreditada de los escultores franceses Antoine Dubois y Philippe Fullau a partir del año 1514 en la catedral de Mallorca, con la finalidad de proseguir las obras ya iniciadas en el mobiliario del coro por el imaginero mallorquín Bartomeu Pol, pero incorporando el diseño "a la romana", constituye un hecho que desde mi punto de vista, sólo es explicable en relación a una comitencia de signo religioso que halló en el taller valenciano de los Forment, el lugar idóneo para satisfacer sus necesidades artísticas, marcadas por la asimilación del nuevo gusto italiano. El coleccionismo y la adquisición artística en el mercado foráneo, era a principios de la década de 1510 una realidad entre una minoría culta, no obstante la inflexión se produjo con la arribada a Mallorca de una serie de artistas capacitados en el nuevo lenguaje clasicista. Es cierto que disponemos en Mallorca de ejemplos puntuales y aislados como el que nos ofrece el versátil y adaptable pintor castellano Alonso de Sedano a fines del siglo XV, o bien a principios del quinientos la obra y los contratos al pintor Miquel Frau,⁶¹ que nos testimonian también una incipiente sensibilidad hacia el arte renacentista, aunque se trate en este último caso de simples tanteos o apuestas mayoritariamente decorativas; sin duda el giro definitivo se formalizó en la actuación sistemática entroncada con un mismo taller, y resuelta en el ámbito de la composición por artistas como Fernando de Coca, Antoine Dubois y Philippe Fullau.

Recuperamos de nuevo la narración y al hilo cronológico hemos de situarnos a finales del siglo XV en el coro de la Catedral, distribuido entonces en dos ámbitos espaciales: el presbiterio y la nave central. Un desgraciado accidente ocurrido en el año 1490 provocado por la caída de uno de los arcos de la nave principal, destruyó buena parte de la sillería coral, procedente de la intervención de Arnau Campredón en el siglo XIV. Aun cuando se procedió a restaurar el mobiliario dañado y para ello se fabricaron nuevas sillas, e incluso a este fin, consta la adquisición de madera en Nápoles y Flandes, hubo de pasar más de diez años para que el Cabildo determinara, el 15 de junio de 1512, que se emprendieran las obras necesarias para su renovación.⁶² Casi dos años más tarde, el 13 de enero de 1514, se autorizaba a los eclesiásticos a construir nuevas sillas y a colocar en ellas sus armas.⁶³ Finalmente el 10 de febrero de este mismo año se optó por planificar un conjunto de soluciones⁶⁴ que se encaminaron hacia la realización de un nuevo coro y a la reparación de las sillas antiguas, cuyo estado lo permitiera. En este contexto fueron contratados en marzo de 1514 los escultores franceses Antoine Dubois y Philippe Fullau para obrar *a la romana* la talla del coro alto. El primero murió a fines de ese mismo año, con lo que fue finalmente Fullau el responsable de las manos hasta 1519, año en que concluyó su intervención.

Las primeras noticias acerca de la labor de los imagineros franceses en la sillería del coro nos la proporciona José M^a Quadrado en el año 1888, a partir de la documentación

⁶¹ Véase G. LLOMPART: *La pintura medieval...*, 1980, IV, 232-234.

⁶² ACM, *Repertorium*, Sala I, Arm. LXXVI, T. I, n^o 12/86.

⁶³ ACM, *Repertorium*, Sala I, Arm. LXXVI, T. I, n^o 12/86v.

⁶⁴ ACM, *Repertorium*, Sala I, Arm. LXXVI, T. I, n^o 12/146v.

hallada y publicada, en la que se reconoce el pago de 600 ducados al carpintero francés *Felipe Fullo* como responsable del diseño y de buena parte de la labor de talla del coro, Quadrado le atribuye una parte importante del mismo, en particular le supone la responsabilidad de los sitiales bajos, de estilo más gótico que el resto, habida cuenta que el mismo historiador conoce la documentación relativa a la intervención del imaginero aragonés Juan de Salas en la conclusión del coro catedralicio llevada a cabo a partir del año 1526: [...] *Sin embargo, á 14 de Noviembre de 1565 el sub-obraero pagó al doctor letrado Francisco Milia 2 libras por dos actas, una de finiquito que hizo Felipe Fullo de los 600 ducados que los obreros le debían por la hechura del coro, y otra de la concordia y capitulación hecha sobre la misma cantidad; cuyas escrituras desde 1514 y 1519 obraban en poder del notario N. Milia. Ninguna otra memoria queda de aquel Felipe Fullo; más las palabras "por la hechura del coro" revelan que le cupo gran parte en esa obra, y lo patentiza la enorme cantidad de 600 ducados, hasta entonces no alcanzada por ninguno de cuantos trabajaron en el embellecimiento del edificio. Únicamente en el código de 1517 se menciona un carpintero francés con el título de "maestro Felipe"; y tal vez sea el mismo que en 1514 firmaba ante el notario Milia la escritura de concordia. Si esto es cierto, á él podría atribuirse la sillería, y al año 1514 su comienzo, principalmente del orden inferior cuyo estilo gótico es más puro que lo demás; si ya aquel título de "carpintero" no nos mueve á considerarle meramente como autor de los asientos sin esculturas. Sea como fuere, la considerable suma que se le dio atestigua el mérito de lo que hizo, y para siempre nos hará sentir la pérdida de la cuenta particular, en que debieron detallarse sus trabajos[...].*⁶⁵

Sin ánimo de entrar en detalles historiográficos, solamente cabe reconocer el mérito de Quadrado, y lamentar que hasta fechas muy recientes no se haya aclarado definitivamente la posición de los franceses y de Juan de Salas en el mobiliario del coro. Al respecto el trabajo publicado en el año 1995 por G. Llompарт, I. Mateo y J. M^a Palou, revela la aportación de Fullau y Dubois en la labra del coro, además de dar noticias del contrato suscrito entre el Capítulo catedralicio y los escultores. El estudio en cuestión, permite visualizar el recorrido del coro a través de sus fases constructivas de manera que puede graduarse el nivel de responsabilidad de los artistas foráneos que intervinieron en clave renacentista.⁶⁶

Nada sabemos acerca de Fullau y Dubois, solamente lo que declara la documentación conservada y conocida. Así que seguiremos el texto del contrato⁶⁷ con el objeto de identificar y valorar la obra de estos escultores en la Catedral.

El día 4 de marzo de 1514, suscribieron los pactos correspondientes, de una parte los canónigos Joan Borrás y Llorenç Abrines, y de la otra los escultores Antoine Dubois y Philippe Fullau, con el objeto de cincelar los respaldos, las ménsulas de separación entre sillas, las polseras o plafones historiados superiores y el friso corrido de los sitiales del coro: [...] *Capitulario de la concordia feta per la obra del cor de la Seu de Mallorca*

⁶⁵ P. PIFERRER; J. M^a QUADRADO: *Islas Baleares*, 757 y 927 (número 2 del Apéndice).

⁶⁶ G. LLOMPART; I. MATEO; J. M^a PALOU: "El Cor", A. PASCUAL (coord.), *La Seu de Mallorca*, Palma, 1995, 107-121.

⁶⁷ ACM, C 55/7, 1-3.

entre los reverents mossen Johan Borrás e mossen Llorens Abrines canonges y protectors de la fabrica de dita Seu l'any present de la Nativitat de Nostre Senyor Jesuchrist MD y tretze que fina en XIII proper novembre totius Reverendissimi Capituli ex una y los honrats mestre Anthoni e mestre Phalip per la obre de lenyam faedora de dit cor so es dels respalles y crosses e polseres y sobrepolseres que se ha de llevar en la forma devall escrita.

A tal efecto y a cuenta de la fábrica se la Seo, se les había de suministrar madera de roble procedente de Flandes, la cual sería trasladada a su obrador; no obstante los escultores se obligaban a hacer serrar y desbastar el material a su costa, para, a continuación, proceder a las labores de talla: *In primis se te de llevar tot lo llevar pedit de les crosses e respalles e polseres y sobrepolseres per tot lo que se ha de mostrar de fora ab lenya de reura de Flandes lo qual les obres son e seran tinguts de donar als predits mestres en la casa a ells donade y deputade per a fer dita obre ab borns segons que acostuma de venir de Flandes, los quals borns los dits mestres a llurs despeses sian tinguts a fer serrar e fer tot lo que es manester en obrar y llevar aquelles y donar-los-ho a compta per los dits obres o sotsobrer e si altre lenyam sera master de altra sort per lo enrasament de la obra predita del cor en los lochs que nos mostre seran tinguts dits obres y fabrica donar-lo y pagar ab cost y despesa de la obre y fabrica predita.*

La fábrica de la Seo se comprometía por su parte, a proporcionarles alojamiento y un obrador donde trabajar próximo a la Catedral: *Uterius seran tinguts los obres y fabrica de la Seu donar als predits mestres Antoni y mestre Falip alguna casa y lloch hont ells puxen habitar e menjar y dormir et etiam lloc hont puxan fer y llevar dita obra en lo palau episcopal o en altre part prop de la Seu segons que per la comoditat dells y de la obra millor se pora fer y trobar.*

A partir de las muestras realizadas por ambos escultores, se les encomienda que la composición a realizar sea “a la romana”, es decir según el gusto clasicista difundido desde Italia. Así pues, la ménsula “a la romana” realizada por Antoine Dubois como modelo, fue la elegida como referente estilístico para el conjunto, no obstante considerarse aprovechable por razones de variedad y competencia del maestro, el trabajo de la otra ménsula ejecutada por Fullau que se correspondía con el gusto medieval, seguramente en coincidencia con la obra ya comenzada: *Item que les crosses y llevar de aquelles sia e hage de esser a la romana segons la mostra y crossa feta per lo pedit mestra Antoni per fer obre mes fort e mes al proposit del mester de dit cor segons que ja per lo reverendissim capitol es stat determinat no obstant que la crossa feta per mestre Felip per mostra sia de gentil llevar le qual se pora collocar en alguna part per varietat de la obra y mostrar la sufficiencia dels mestres.*

La idea de variedad a través de la mezcla de la tradición decorativa gótica y las soluciones del nuevo estilo renacentista, vuelve a reiterarse en la petición de suprimir los doseles del espaldar y su sustitución por motivos decorativos de ojivas y entrelazados goticistas, siguiendo de esta manera la obra iniciada por el maestro Bartomeu Pol: *In super faran dits mestrse los respelles sen dossers del cor a la plana ab les finestres e entretelements gentils e diversificats com millor se pora fer y millor los aparra segons que ja stave comensat lo cor per mestre Bartomeu Pol.*

Desde el punto de vista iconográfico, se les conmina a la realización de una serie de plafones secuenciados a manera de guardapolvo que contengan narraciones basadas en el Antiguo y Nuevo Testamento, de acuerdo con las instrucciones que les proporcionará el Capítulo y la orientación de un maestro en Teología. Asimismo se les insta a retirar las hornacinas e imágenes realizadas por Bartomeu Pol, y a sustituirlas mediante un friso sobre el guardapolvo que ha de ser recorrido por una serie de grullas y triunfos con niños sosteniendo guirnaldas: *Item que en les polseres sien tinguts los mestres predits fer-hi istories del Testament vell y nou o altres coses ecclesiasticas y decents al lloch segons que lo lloch y spay comportera y segons que per algun mestre en sacra Theologia seu per lo reverent capitol los sera determinat proporcionant les predites istories a la quantitat y nombre de les polseres predites.*

Mes avant faran los predits mestres en les sobrepolseres uns trihunfos ab lletons en lloch dels tabernacles e ymages que hi havia fets mestre Barthomeu Pol.

A efectos de un posible traslado de la sillería, se les solicita que solucionen las juntas por un sistema de encaje por clavijas: *Item que tota la obra sobradita sien dits mestres tinguts de fer de clavilla y les juntes ab tota perfectio de art squivant tant quant possible sia la clavo de ferro per forma que abans de posar y assentar lo cor en lo lloch hont ha de star se puixa assentar en altre part e llevar-lo de un lloch y posar en altre ad effectum que si per algun temps lo cor se havia de mudar, dita obre se puyxa enan desfer y mudar-se y seran tinguts de assentar-lo ab tot compliment en lo lloch hont sta de present.*

La cuestión económica quedó pactada por un precio total de seiscientos ducados de oro venecianos, abonables cada tres o cuatro meses en concepto de trabajo y acabado, según el ritmo de entrega: *E per satisfactio y paga de la dita obra y per tots los traballs de aquella sia tinguda pagar la dita obre feu los obres presents y los ques seguiran obligant-hi la fabrica de dita Seu siscents ducats dor llarchs seu venecians o vero mallorquins o pus ver la valor de aquelles a raho de trenta dos sous de moneda de Mallorca per terres, ço es de quatre en quatre mesos quaranta ducats, o vero de tres en tres mesos trenta ducats, segons que treballaran en spedir dita obra los quals siscents ducats o vero la valor de aquells dita fabrica feu obres sotshobrer per les mans y factura de aquell ut supra seran tinguts pagar-los als predits mestres y no nomes per virtut y forsa del contracte e obligacio ques fara.*

El plazo final de ejecución quedó fijado en cuatro años a partir del día de la Pascua de Resurrección del presente año 1514; asimismo se contempló el adelanto de determinadas cantidades para la adquisición de mobiliario doméstico y de herramientas de trabajo: *Uterius se obligaran los mestres predits de acabar e donar fi e conclusio a la obra predita dins terme i temps de quatre anys vinents comptadors de la festa de Pasco de Ressurreccio de Nostre Senyor Jesucrist del any present Mil D y quatorse en avant feu in antea comptadors e que de present lo sotsobrer nostre de la fabrica los age donar alguna suma de diners, co es X fins en XV ducats per a comprar-se algun llit, per eynes per lo master de llur star y viure e per a fer dita obre.*

Por último se les requirió a ambos maestros para que adaptaran su diseño y organización compositiva a la obra existente, realizada por Bartomeu Pol, es decir diez sillas con sus correspondientes ménsulas, además de otras piezas guardadas en el palacio

episcopal: *Ultimo son de acordi e seran obligats los predits mestres de refondre la obre ja feta per lo predict mestre Batromeu Pol, ço es les deu cadires ya posades en lo cor y les crosses y altre obre que sta en lo palau y aquella adaptar-le y conformar-la a la altre obre per ells fahedora y aquelles cadires mudar-les als altres caps seu extrems del cor podent-se ells servir de la obra predicta tant quant se pora adaptar a la obra per ells faedora ab les juntes de clavilla segons la conformitat de la altre obre ab tota perfectio y mastria.*

Es fundamental recordar al lector que la actual disposición del coro en el presbiterio responde a la unificación de los dos recintos del coro, fruto de la reforma de Antoni Gaudí a principios del siglo XX;⁶⁸ no obstante la obra conservada es testimonio relevante de la labor llevada a cabo por los escultores Dubois y Fullau. Del primero conocemos su óbito al poco tiempo de iniciados los trabajos en la Seu. Su testamento data del 21 de diciembre del mismo año 1514, y en él declara su residencia en Mallorca por razón del contrato suscrito con la catedral junto a su socio Philippe Fullau, al cual le cede sus bienes en la ciudad para que pueda proceder al cumplimiento de las obligaciones pactadas; igualmente ordena su sepultura en la iglesia de Nuestra Señora del Socorro: *Die XXI mensis decembris anno MDXIII. In Dei nomine et eius gratia amen. Ego Anthonius Du Boes carpentarius sive fuster qui nunc in civitate Maioricarum moram gero propter pagendas cathedras sedis Maioricarum una cum magistro Philippo Fillol socio meo prout constat mediante contractu apud discretus (...) Carbonell notarius sub die (...) anno MD Sanus mente licet eget corpore es detentus gravi in firmitate voles de anima, corpore et bonis meis disponere et testari comedans imprimis animam meam omnipotenti Deo eligo sepulturam in ecclesia beate Marie de Sucursu et volo distribui per dita sepultura per heredes meus infrascriptus, octo libras monete Maioricarum in remissionem peccatorum meorum, propterea volo et mando quod de bonis meis solvantur omnia que ego debeo et obnopus (sic) sum summarie et de plano ac sue scerptu et figura iudicii in omnibus autem aliis bonis iuribus et actionibus meis et michi quocumque et quam licet cumque competentibus in hac civitate et regno Maioricarum, instituo heredes meus dictus magistrus Filippus Fillol, socius meus in opere dictatum cathedrarum per omnes illius quantus possus in locus et ius meus tam quod ad illud quod mihi debetur vel deberi potest rationem conductionis predictarum cathedrarum quam als in hoc regno in bonis autem et iuribus mihi pertinentibus extra presens regnum iusivo heredes meus propimiores mihi in gradu conSanguinitatis ad quos ab intestato pertinet succedendi ius volens hanc ultimam voluntatem meam (sive ultimum testamentum nuncupatum) volere iure testi vel alterus cuiuscumque ultime voluntatis, caussas et firmitas omnia alia testamenta acterius per me facta.*

*Testes hoc testamentum nuncupatini rogati sunt magister Petrus torner Serdo Maioricarum, Jacobus MasSanet caldererius, magister Franciscus Pontor campanerius, magister Johannes Bordoncle calceterius, magister Robertus nostre balenserius, mestre Johan Blanc texidor, Johannes januensis cirruerius nunc habitatoris Majorice.*⁶⁹

La desaparición temprana de Dubois constituye una noticia imprescindible para determinar las manos de los dos franceses en la sillería coral, particularmente en la serie narrativa. Por razones de cantidad y evolución formal puede afirmarse el trabajo de Fullau,

⁶⁸ G. LLOMPART; I. MATEO; J. M^a PALOU: "El Cor", 112.

⁶⁹ ARM, Prot. T-287, 70v y 71.

de corte más naturalista en su tratamiento espacial y volumétrico, y por el contrario, más esquemática y rígida la actuación de Dubois, pese a que ambos optaron por escenarios y personajes resueltos mediante soluciones estilísticas ambiguas, donde conviven la composición espacial, en buen número suministrada por la estampa, junto a recursos formales tardo góticos, flamencos y renacentistas, todos ellos condicionados por una mirada empírica que perseguía el protocolo formal "a la romana". Desde mi punto de vista, el contrato debió cumplirse, y es a los imagineros franceses, principalmente a Fullau, a los que debe adjudicarse el trabajo comprometido, tan sólo la colaboración de algún ayudante puede explicar soluciones diferentes en la ejecución formal.⁷⁰

En el terreno iconográfico, además de la asistencia del canónigo y lulista Gregori Genovard en calidad de experto⁷¹ y de las escenificaciones del Antiguo y Nuevo Testamento que habrían de completarse con la obra posterior de Juan de Salas, parece extraordinariamente interesante anotar el repertorio ornamental llevado a cabo por los franceses en las ménsulas y friso,⁷² en ellas la fórmula de la hibridación a partir de motivos vegetales, zoomórficos y antropomórficos, mantiene una línea de continuidad con la mejor tradición medieval tintada de rasgos lulianos, que sin duda había de convertirse en signo identitario desarrollándose en el vocabulario decorativo del arte mallorquín de la edad moderna.

Finalmente y tal como nos informa Quadrado, a partir del año 1519 cesan los pagos a Fullau dándose la obra por finiquitada,⁷³ a partir de este año concluyen pues las noticias sobre éste artífice, lo que parece confirmar su salida de la isla. Tal vez sea ahora el momento de interrogarnos acerca de la elección de estos escultores por el Cabildo, habida cuenta que ningún detalle de su personalidad no es conocida, salvo que eran originarios de Francia, y en particular según reza el contrato del coro: (...) *et nos Antonius Dubois dalta villa et Philipus Fillo de Orlenis ex altera parte* (...) Fullau debía ser de Orleáns y Dubois de la localidad de Hauteville,⁷⁴ que en este caso puede situarse en diferentes lugares de la geografía francesa.⁷⁵

La explicación ha de circunscribirse necesariamente a la lógica, y para ello nada mejor que rastrear en los antecedentes inmediatos. La cartuja de Valldemossa en el año 1512 había acudido a un taller valenciano experimentado en el nuevo modo clasicista, para introducirlo en su retablo mayor. Lo satisfactorio de la experiencia y la calidad del artista comisionado fue suficiente para que se le requiriera de nuevo en el ámbito cartujano y más tarde, el 30 de noviembre de 1514 los dominicos se hicieran con sus servicios para obrar el retablo principal de la capilla del Rosario. Es decir, los contactos mallorquines con el entorno de Forment no habían cesado cuando seguramente los canónigos, que ya habían

⁷⁰ La continuidad de Bartomeu Pol en la obra del coro, en especial a partir del óbito de Dubois, ha de ser considerada como hipótesis en la lectura de las maneras: G. LLOMPART; I. MATEO; J. M^a PALOU: "El Cor", 111.

⁷¹ J. VILLANUEVA: *Viaje literario a las Iglesias de España. Viaje a Mallorca*, Madrid, 1851, XXI, 116.

⁷² A raíz de la intervención de Gaudí, los fragmentos del friso fueron reubicados en las dos tribunas que flanquean el recinto del presbiterio.

⁷³ Véase nota 65.

⁷⁴ ACM, C 55/7, 1.

⁷⁵ Hauteville designa diferentes ciudades francesas, entre ellas las más conocidas son las pertenecientes a las regiones de Normandía, Picardía y de los Alpes-Savoia.

acordado diferentes decisiones acerca de la reforma del coro, en particular desde el año 1512, optaron por redefinir el proyecto y solicitar el concurso del taller valenciano para incorporar el nuevo estilo "a la romana" para la sillería del coro, interrumpiendo de este modo la labra gótica ya iniciada por el escultor Bartomeu Pol. Al respecto cabe recordar que la datación del contrato de los escultores franceses es anterior en unos meses al documento pactado por Fernando de Coca con los dominicos, por lo que necesariamente coincidieron con éste en Mallorca. A efectos del momento de transición que se vivía en la década de 1510 y de la indecisión artística del Cabildo catedralicio, baste como ejemplo recordar datos ya expuestos anteriormente al comentar el documento contractual, como el concepto de diversidad asociado a enriquecimiento de la obra, a fin de justificar la convivencia entre soluciones estilísticas procedentes del código tardo medieval y del renacentista.

En este punto un mínimo conocimiento del taller de los Forment, es suficiente para suponer la procedencia de los franceses, máxime cuando nos estamos refiriendo a un momento coincidente con el encargo a Damián Forment del retablo mayor del Pilar de Zaragoza (1509-1518), donde hizo gala de su dominio tanto del lenguaje gótico como de las maneras renacentistas.

La gran capacidad de trabajo que exhibió este taller, empresa familiar con centros geográficos diferentes en Valencia, Aragón y Cataluña, se debió en buena parte al elevado número de aprendices y oficiales que acogió, convirtiéndose en un auténtico centro de formación, que atrajo a individuos de muy diversas procedencias: La Rioja, País Vasco, Castilla, Cataluña, Valencia, Francia, Países Bajos, etc. Sólo en tierras aragonesas se han documentado más de treinta nombres relacionados con el obrador de los Forment a lo largo de las tres décadas de su actividad. Además, dada la intensa y a menudo dispersa actividad desplegada por Damián Forment, éste necesitó de hombres de su confianza. Ello justifica la larga permanencia de algunos de sus colaboradores, como es el caso de su criado Nicolás de Urliens (Orleáns) durante más de veinticinco años. Un último aspecto que quiero mencionar es la reconocida formación que los discípulos de Forment recibieron en su taller, no sólo práctica como mazoneros e imagineros, sino también en el dibujo y en el conocimiento de la estampa nórdica e italiana.

En conclusión, sugiero el taller de los Forment, en esta etapa vinculado a su sede principal en Valencia, como el referente para explicar los primeros pasos de artistas foráneos en la producción artística renacentista realizada en Mallorca. Y si los argumentos expuestos hasta aquí no hubieran sido suficientes, la indubitada procedencia formentiana de Juan de Salas y su intervención para proseguir el trabajo de los franceses en el coro catedralicio, parece un argumento explícitamente sólido.

Juan de Salas. La recepción de la manera renacentista

La mediación del taller de los Forment es imprescindible para explicar la presencia entre los años 1526 y 1536 del escultor aragonés Juan de Salas en Mallorca, el cual se comprometió el 22 de febrero de 1526 con el Capítulo de la Catedral, a realizar "a la romana" el portal pétreo del coro y los dos cerramientos laterales en madera para la sillería,

ambas obras por un precio total de trescientos ducados de oro venecianos, ajustando para ello un plazo de ejecución de dos años. En estas fechas Juan de Salas, discípulo de Damián Forment mantenía con éste una concordia de oficialía, fechada el 12 de septiembre de 1524, y que estipulaba una duración de dos años, durante los cuales de Salas se había comprometido a no concertar obra alguna sin autorización expresa de su maestro.⁷⁶ El argumento cronológico deviene indispensable para afirmar la licencia que Damián Forment hubo de conceder a su discípulo para trabajar en Mallorca, y aún más, si nos atenemos al precedente cartujano, hemos de suponer que en realidad fue al taller de Damián Forment al que se requirió, y Juan de Salas el representante del obrador que estaría activo en Mallorca durante diez años, realizando diferentes obras por cuenta propia. En la Catedral de Mallorca se le han documentado las intervenciones siguientes: el portal del coro y dos pantallas laterales con ménsulas para la sillería (1526), dos púlpitos y el cancel abalaustrado entre ambos (1529), además del retablo de San Sebastián (1531). En el resto de la isla se le han inventariado a este escultor sendas representaciones de la Virgen dormida para las parroquiales de Valldemossa (1527) y de Campos (1529), amén de una serie de atribuciones que afectan entre otras obras a las siguientes: el frontal del armario de las reliquias en la sacristía mayor de la Seo, los sepulcros catedralicio del obispo Arnau Marí de Santacilia y el del clérigo Joan Minguet en la parroquial de Santa Eulalia de Palma, y finalmente una ventana de la desaparecida casa Juny en Palma, decorada por un bajorrelieve del emperador Carlos V y fechada en el año 1529.

Como se ha dicho, a Juan de Salas se le documenta en Mallorca hasta 1536, teniendo en cuenta que su óbito se produjo dos años después en Valencia, resulta evidente que ya en estas fechas serían los artífices locales los que tomarían el relevo y empezarían a ensayar en las formas del clasicismo italiano, iniciándose el proceso de insularización del estilo, es decir la reescritura del clasicismo desde la afirmación de la tradición propia.

Fue la historiografía decimonónica, quién se encargó de revelarnos la presencia en Mallorca de Juan de Salas, incluso de otorgarle equivocadamente un origen mallorquín. Jovellanos, durante su estancia en prisión y de acuerdo con los datos que le eran suministrados, estableció esta afirmación.⁷⁷ El error de Jovellanos respecto a la filiación isleña de Juan de Salas fue recogido por Furió,⁷⁸ quién a su vez se convirtió en el referente para las adiciones a Céan Bermúdez, realizadas por el Conde de la Viñaza,⁷⁹ con lo que el dislate pasó a generalizarse en el ámbito peninsular.

Las primeras noticias instrumentales en relación a la obra mallorquina de Juan de Salas las proporcionó J. M^a Quadrado, quien partir de diferentes anotaciones archivísticas sacadas de los libros de fábrica de la Seo mallorquina, documentó la intervención de este

⁷⁶ M. ABIZANDA Y BROTO: *Documentos para la Historia Artística y Literaria de Aragón procedentes del Archivo de protocolos de Zaragoza*, Zaragoza, 1917, I, 92.

⁷⁷ G. M. DE JOVELLANOS: *Carta histórico-artística sobre la Catedral de Palma*, Palma, 1832, 10.

⁷⁸ A. FURIÓ: *Diccionario Histórico de los Ilustres Profesores de las Bellas Artes en Mallorca*, Palma, 1947, (2ª ed.), 252-253.

⁷⁹ Conde DE LA VIÑAZA: *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, 1889, II y IV.

autor, entre los años 1526 y 1535 en el portal del coro, en las ménsulas caladas de la sillería, en los púlpitos y en el friso que recorría el cancel del coro catedralicio.⁸⁰

Con relación a la etapa aragonesa de Juan de Salas, fue el erudito Manuel Abizanda quién divulgó en el año 1917 las principales noticias, aun cuando le llevarán a sincronizar informaciones dispares y en ocasiones sin contrastar, como las procedentes del conde de la Viñaza, las cuales sumadas a sus propias anotaciones de archivo, le permitieron atribuir al "mallorquín" Juan de Salas, una importante contribución al desarrollo del arte renacentista en Aragón.⁸¹ No obstante, el principal error de Abizanda procede de la confusión entre Juan de Salas padre y su hijo del mismo nombre, ambos dedicados a las labores retabísticas, si bien al primero se le tilda en la documentación como carpintero o mazonero, mientras al hijo se le cita en calidad de imaginero. Abizanda aplicó la insularidad al padre,⁸² trasladándolo luego a Zaragoza, donde ubicó a su hijo, al que clasificó entre los discípulos de Damián Forment.⁸³

En Mallorca entretanto y por estas fechas, Gabriel Llabrés publicó el contrato suscrito por Juan de Salas en el año 1531 para ejecutar el retablo de San Sebastián con destino a la Catedral de Palma.⁸⁴ Corría el año 1960, cuando el británico Hillgarth dio a conocer los pactos entre el Cabildo y Juan de Salas, por el que éste se obligaba a realizar los púlpitos y el cancel entre ambos.⁸⁵

Pero no sería hasta la llegada a Mallorca del profesor Santiago Sebastián, a finales de la década de los sesenta, cuando éste y otros muchos temas relacionados con el impulso universitario de la historia del arte, sufriera un cambio profundo. Al Dr. Sebastián le debemos la configuración científica de los estudios sobre el arte mallorquín en la edad moderna, en cuyo ámbito fue él, quién destacó el papel relevante protagonizado por Juan de Salas en la fase de introducción del renacimiento en Mallorca, centrándose en la obra documentada o atribuida a Juan de Salas, del que subrayó su programa decorativo y su ascendiente entre los artífices locales, distinguiéndolo como referencia obligada para el estudio del arte renacentista insular, al que legó su vertebración ornamental.⁸⁶

A partir de los estudios de S. Sebastián, la historiografía sobre la actuación de Juan de Salas en Mallorca no ha dejado de aumentar; así podemos recordar en primer lugar, la certificación de una representación de la Virgen dormida como obra de Juan de Salas, realizada en el año 1527 con destino a la iglesia parroquial de Valldemossa.⁸⁷ A continuación, mi tesis doctoral, leída en el año 1987, en la cual ya apunté la conexión entre el retablo cartujano de Damián Forment y la llegada de Juan de Salas a Mallorca, dando a

⁸⁰ P. PIFERRER y J. M^a QUADRADO: *Islas Baleares*, 349 y 350, 423 y 424.

⁸¹ M. ABIZANDA Y BROTO: *Documentos para la Historia...*, Zaragoza, 1917, I, 67-71, 91 y 92, y II, 72 y 73, 102, 115, 132 y 133, 147 y 148, y 251.

⁸² M. ABIZANDA Y BROTO: *Documentos para la Historia...*, I, 67.

⁸³ M. ABIZANDA Y BROTO: *Documentos para la Historia...*, II, 73.

⁸⁴ G. LLABRÉS: "Juan de Sales, escultor", *BSAL*, XVII, Palma, 1919, 255 y 256.

⁸⁵ J. N. HILLGARTH: "Nuevos datos sobre Juan de Sales y los púlpitos de la Catedral", *BSAL*, XXXI, 1960, 664-666.

⁸⁶ S. SEBASTIÁN: "Arquitectura del Protorenacimiento en Palma", *Mayurqa*, VI, 1971, 5-33; S. SEBASTIÁN; A. ALONSO: *Arquitectura mallorquina moderna y contemporánea*, Palma, 1973, 19 y sig.

⁸⁷ B. COLL: "Per a la Historia del segle XVI", *BSAL*, 39, 1982, 113 y 114.

conocer, igualmente, un documento inédito acerca de las circunstancias de su fallecimiento. Sin embargo fue la proyección artística de Juan de Salas entre los artistas isleños, lo que me interesó principalmente, modelando una línea argumental entre la labor decorativa de este escultor y la dirección ornamental asumida por el renacimiento y el primer barroco mallorquín.⁸⁸

En el año 1991, el entonces director del Museo de Mallorca Guillem Rosselló Bordoy dio a conocer la recuperación de dos fragmentos procedentes de la sillería coral, atribuibles a Juan de Salas. El pormenorizado estudio descriptivo y sus consecuencias estilísticas, le permitieron a su autor interesarse por la más que probable actuación de Juan de Salas fuera del recinto catedralicio, abriendo de nuevo el tema y reconstruyendo el estado de la cuestión.⁸⁹ En las mismas fechas, el propio Guillem Rosselló y la profesora María Barceló publicaron el contrato suscrito el 22 de febrero de 1526 entre Juan de Salas y el Capítulo de la Catedral, por el que se pactaban las condiciones para la realización de la puerta del coro.⁹⁰ En el ámbito de nuevas informaciones, Ramón Rosselló probó como realización de Juan de Salas otra dormición de la Virgen, fechada en el año 1529 y con destino a la parroquia de Campos.⁹¹

Finalmente y para concluir con esta relación, reitero el comentario anteriormente expuesto acerca de la contribución de Gabriel Llopart, Isabel Mateo y Juana M^a Palou, sobre el estudio del coro catedralicio;⁹² a este estudio tal vez habría que añadir un posterior trabajo que podría haber permitido la ampliación del catálogo artístico con obra pictórica de Juan de Salas en Mallorca, pero la cita a la fuente de referencia no me consta se haya confirmado.⁹³

Desde el punto de vista de la trayectoria profesional de Juan de Salas previa a su estancia mallorquina, cito a continuación algunos datos de interés. Nacido en Zaragoza en el año 1497, recibió la primera formación de su padre, del mismo nombre, el cual era mazonero y al que le han sido documentadas diferentes intervenciones en muebles retablisticos para las iglesias del Pilar, San Pedro y Hospital de Nuestra Señora de Gracia, todas ellas en Zaragoza, así como para la Cofradía de San Pedro y San Pablo en Jaca.⁹⁴

El aprendizaje profesional de Juan de Salas, sin embargo, se halla íntimamente relacionado con el escultor Damián Forment, con el que se encartó como mozo y aprendiz

⁸⁸ M. GAMBÚS: *El manierismo en el arte mallorquín (siglos XVI y XVII)*, Tesis doctoral/microficha 78, Palma (1987), 1998.

⁸⁹ G. ROSSELLÓ BORDOY: "Unos relieves de Juan de Salas recuperados por el Museo de Mallorca", *BSAL*, 47, 1991, 141-150.

⁹⁰ La importancia del documento publicado se incrementa, necesariamente, por tratarse del primer contrato firmado en Mallorca por Juan de Salas. Véase G. ROSSELLO; M. BARCELO: "De bell nou altres novetats entorn de Joan de Sales", *BSAL*, 47, 1991, 263-265.

⁹¹ R. ROSSELLO VAQUER: "L'escultor Joan Sala fa la Mare de Déu d'Agost", *Festes de la Mare de Déu d'Agost*, Campos, 1993, s/p.

⁹² G. LLOMPART; I. MATEO; J. M^a PALOU: "El Cor", 106-121.

⁹³ La mención a una publicación en prensa, no editada, de G. Llopart (*BSAL*, 1998), presumo es la fuente principal para la ampliación del hasta ahora catálogo mallorquín de Juan de Salas: M. CARBONELL; G. LLOMPART; J. M^a PALOU: "Joan de Salas", *Gran Enciclopèdia de la Pintura i l'Escultura a les Balears*, 1998, IV, 210, 212 y 213.

⁹⁴ M. ABIZANDA Y BROTO: *Documentos para la Historia...*, I, 68-71 y II, 132 y 133.

el 28 de marzo de 1515, figurando su padre como fiador.⁹⁵ Posiblemente la elección estuvo motivada por la colaboración previa, habida entre Forment y Juan de Salas mayor en diversos retablos, como los del Pilar, San Pablo⁹⁶ y San Pedro.⁹⁷ En el año 1518 se resolvió la relación de aprendizaje entre Forment y Juan de Salas, en presencia una vez más de su padre.⁹⁸

Las primeras noticias acerca de su trabajo artístico, una vez superado el primer período de formación con Forment, asocia a de Salas con el escultor Gil Morlanes el Joven, con el cual se contrató el 25 de febrero del año 1521 para realizar la mitad de la obra de imaginería correspondiente a Morlanes en el retablo mayor de la parroquial de Tauste, el cual, junto con el escultor picardo Gabriel Joly, se habían comprometido a ejecutar.⁹⁹ De esta relación con Morlanes, además del acercamiento a Joly, surgieron otros contactos, algunos de ellos fundamentales para entender la obra mallorquina de Juan de Salas, tal como sucedió con el florentino Juan de Moreto, quién había actuado como testigo de la concordia entre Morlanes y de Salas para el retablo de Tauste, así como de perito para evaluar la calidad de la obra realizada por de Salas en el referido retablo.

El 9 de agosto de 1521, una vez rescindido el acuerdo entre Joly y Morlanes, este último pactó un nuevo convenio de compañía, pero esta vez con de Moreto, resultado del cual fue la cooperación entre éste y Morlanes para la realización de la portada, cubierta y retablo de la capilla de San Miguel, en la catedral de Jaca.¹⁰⁰ Con anterioridad, el 2 de agosto, Morlanes y de Salas habían suscrito una nueva relación,¹⁰¹ lo que determinó la intervención de Juan de Salas en dicha empresa, que según opinión de M. L. Miñana debió ceñirse a los motivos decorativos y a la mayor parte de las imágenes del retablo.¹⁰² Concluida esta capilla en el año 1523, según reza la inscripción del portal, parece que Juan de Salas trabajó a continuación en el retablo de Santa Ana de Cariñena, junto a Forment, Moreto y Colán Gilbert, delegando en este último para cobrar por la obra realizada.¹⁰³

Del 12 de septiembre de 1524, data la concordia de oficialía de Juan de Salas suscrita con Damián Forment, su maestro en la etapa de aprendizaje. El acuerdo contemplaba una

⁹⁵ M. ABIZANDA Y BROTO: *Documentos para la Historia...*, I, 91.

⁹⁶ M^a I. ÁLVARO ZAMORA; G. M. BORRÁS GUALÍS (coords.): *La Escultura...*, 277.

⁹⁷ M. ABIZANDA Y BROTO: *Documentos para...*, II, 132 y 133.

⁹⁸ M^a I. ÁLVARO ZAMORA; G. M. BORRÁS GUALÍS (coords.): *La Escultura...*, 277.

⁹⁹ El 9 de febrero del año 1520 los escultores Gil de Morlanes y Gabriel Joly habían rubricado un contrato de compañía, por el cual, durante un plazo de cuatro años se obligaban a realizar a partes iguales las obras que ambos ajustaran. Aún cuando dicho pacto duró solamente catorce meses, fue éste, tiempo suficiente para materializar su colaboración en dos conocidos retablos del renacimiento aragonés: el retablo de Santiago en la Seo zaragozana y el arriba mencionado de Tauste. Cf. M^a I. ÁLVARO ZAMORA; G. M. BORRÁS GUALÍS (coords.): *La Escultura...*, 209, 210 y 253.

¹⁰⁰ J. M^a AZCÁRATE "Escultura del Siglo XVI", *Ars Hispaniae*, XIII, Madrid, 1958, 135 y 137.

¹⁰¹ M. ABIZANDA Y BROTO: *Documentos para la Historia...*, II, 102.

¹⁰² Citado en: M^a I. ÁLVARO ZAMORA; G. M. BORRÁS GUALÍS (coords.): *La Escultura...*, 277 y 278. Sin embargo, las opiniones acerca de su participación resultan diversas. Cf.: J. M^a AZCÁRATE, *Escultura...*, 135 y M^a I. ÁLVARO ZAMORA; G. M. BORRÁS GUALÍS (coords.): *La Escultura...*, 239 y 240.

¹⁰³ M. ABIZANDA Y BROTO: *Documentos para...*, I, 91.

duración de dos años, obligándose de Salas a no contratar por cuenta propia, sino a partir del segundo año, por un período máximo de tres meses y previa licencia de Forment.¹⁰⁴

Es pues, en este contexto, cuando se producen las condiciones que le llevarían en el año 1526 a Juan de Salas a establecer su residencia en Palma para hacerse cargo del encargo catedralicio en el coro, continuación éste de la obra ejecutada por los escultores franceses Dubois y Fullau, y consistente en una primera fase destinada a su cerramiento por el lado de los pies de la Catedral, mediante un portal de acceso en piedra de Santanyí y dos laterales en madera de nogal para la sillería que habían de definir el ingreso en el pasillo central. Se estipuló un precio total de trescientos ducados venecianos y un plazo de entrega máximo de dos años.

La actuación del imaginero aragonés en el coro debió resultar altamente satisfactoria a la obrería de la Catedral, como es de ver en el contrato que el 18 de junio de 1529 rubricó de nuevo con el Cabildo, obligándose en esta ocasión a ejecutar, por sí mismo y sin ayuda, la segunda fase del cerramiento, esta vez del lado del presbiterio, mediante dos púlpitos de diferente tamaño, unidos entre sí por un antepecho abalaustrado sobre pilares. El precio convenido fue de 960 libras mallorquinas y el vencimiento se fijó en cuatro años.¹⁰⁵

También con destino a la Seo se comprometió a obrar, el 16 de enero de 1531, un retablo para la capilla de San Sebastián, por precio de 250 ducados venecianos.¹⁰⁶ Aun cuando este retablo se destruyó en el año 1711 a causa de un rayo que cayó sobre su capilla, la lectura del contrato, a diferencia de los otros dos correspondientes al coro, detalla el proyecto, que como de costumbre había de ajustarse a una muestra que presentó Juan de Salas a los mayordomos de la cofradía de San Sebastián. Se trataba de un retablo escultórico *a la romana*, compuesto por predela, cuerpo central y ático. En la predela habían de escenificarse tres historias de San Sebastián en relieve, enmarcadas por motivos clasicistas. En el cuerpo central, entre columnas y decoraciones clasicistas, había de figurar un relieve, en el que se narraba el asaetamiento de San Sebastián por los arqueros. Sobre éste, y también en relieve, cuatro niños con guirnalda. Finalmente en el ático, otro relieve había de representar a Cristo crucificado acompañado de San Juan, la Virgen y un ángel. En una de las cláusulas, también se cita una talla de San Sebastián, aunque no se menciona su destino en el retablo,¹⁰⁷ lo cual no es de extrañar habida cuenta que el documento no menciona otras tallas de bulto, ni hornacinas que sin embargo sí son recogidas en otras fuentes.¹⁰⁸

Respecto al tratamiento escultórico del retablo de San Sebastián, parece que se optó por una fórmula habitual en la retabística aragonesa y ya conocida en Mallorca a través del retablo mayor de la Cartuja; asimismo la iconografía del ático también tiene antecedentes

¹⁰⁴ Acerca de los detalles de este acuerdo véase la transcripción en: M. ABIZANDA Y BROTO: *Documentos para...*, I, 92.

¹⁰⁵ Véase nota 85.

¹⁰⁶ Véase nota 84.

¹⁰⁷ Véase nota 84.

¹⁰⁸ En el convenio para el retablo de San José en la parroquia de Santa Eulalia (14 de noviembre de 1547), se insta al escultor Tomás Amengual a reproducir las hornacinas aveneradas según el modelo del retablo de San Sebastián de la Catedral: J. MUNTANER BUJOSA: "Para la Historia de las Bellas Artes en Mallorca", *BSAL*, XXXI, Palma, 1953, 9 y 11.

aragoneses, recuérdese por ejemplo, que el tema del grupo de la Crucifixión, entre otros, figura idéntico en el remate del retablo de la capilla de San Miguel en la Catedral de Jaca, en el que intervino Juan de Salas y del que se responsabilizó Juan de Moreto, autor este último de otros retablos en los que se repite el mismo tipo de ático: retablos de Sallent de Gállego (Huesca), Híjar y la Fresneda (Teruel).

Simultáneamente a la obra catedralicia, Juan de Salas llevó a cabo una relevante labor escultórica en diferentes lugares de Mallorca, así constan sendas representaciones de la Virgen dormida para las parroquiales de Valldemossa (1527)¹⁰⁹ y de Campos (1529).¹¹⁰ Desde el punto de vista cronológico, está probada la presencia de Juan de Salas en Mallorca hasta abril de 1536, en que aún percibía pagos con cargo a la obra de los púlpitos catedralicios¹¹¹

En Mallorca, Juan de Salas se casó con Práxedes Burguera, hermana de Miguel Burguera, maestro mayor de la obra de la Catedral, el cual en 1535 actuó como procurador de su cuñado, haciéndose cargo de los pagos que se le adeudaban, seguramente con motivo de algún desplazamiento del escultor.

A partir del año 1536 no hallamos, en Mallorca, ninguna noticia más acerca de Juan de Salas, hasta el 27 de febrero del año 1539, fecha en la que Práxedes Burguera, viuda del escultor, solicita la autorización eclesiástica para contraer nuevas nupcias con Pere Roser, confitero nacido en Falset (Tarragona). En el correspondiente expediente informativo, en el que figura como testigo Miguel Burguera, se relata que Juan de Salas murió el 26 de junio del año 1538 en Valencia, a raíz de una cuchillada que le fue inferida la noche de San Juan, siendo enterrado en la iglesia de San Martín de esta ciudad.¹¹²

Para evaluar la incidencia artística de Juan de Salas en Mallorca, podemos afirmar a tenor de las fuentes documentales, que la mayor parte de su producción mallorquina se centró en el ámbito de la escultura, desarrollando algunas de sus propuestas en clave monumental. Si repasamos su actividad catedralicia, tanto en el arco de la puerta del coro, como en los púlpitos, podemos advertir un diseño articulado por medio de la arquitectura de órdenes, una construcción perspectiva cuya volumetría adapta diferentes registros clasicistas, a todo lo cual hay que sumar un programa iconográfico de filiación mariana en consonancia con la advocación del templo metropolitano. Igualmente en todas las obras de Juan de Salas, incluida la sillería coral, se advierte un delicado trabajo decorativo en el que predominan las acumulaciones semánticas en forma de triunfos, grutescos, series de zoomorfias fantásticas, o variaciones icónicas en la escritura de los órdenes clásicos.¹¹³ No hay que olvidar que en la formación aragonesa de este escultor, confluyeron un buen número de componentes que enriquecieron su quehacer profesional, en términos no sólo de oficio, sino también de versatilidad y pluralidad creativa. Desde la relectura italianista de su

¹⁰⁹ Véase nota 87.

¹¹⁰ Véase nota 91.

¹¹¹ P. PIFERRER; J. M^a QUADRADO: *Islas Baleares*, 424. Cf. J. N. HILLGARTH., *Nuevos datos...*, 664.

¹¹² ADM., *Concessos*, 109v. - 111.

¹¹³ Para el estudio en detalle de los repertorios ornamentales empleados por Juan de Salas en la Catedral de Palma, así como para la referencia a sus posibles fuentes, véase S. SEBASTIÁN: "Arquitectura del Protorrenacimiento en Palma", *Mayurqa*, 6, 1971, 10-24.

maestro Damián Forment, a la exquisitez decorativa del florentino Juan de Moreto, pasando por el discurso arquitectónico de Gil Morlanes el Joven en los diseños de la escultura monumental, hasta incorporar los procedimientos de adaptación clasicista del tracista e imaginero francés, Gabriel Joly.

Fuera del ámbito de la Seo palmesana, sólo se conservan de su obra documentada, sendas tallas de la Virgen dormida en las parroquiales de Valldemossa¹¹⁴ y de Campos.¹¹⁵ las cuales responden a un modelo familiar en la pintura mallorquina del siglo XV, pero incipiente en nuestra escultura exenta. Monumentales, yacentes, vestidas con una larga túnica, ceñidas en la cintura y con un largo manto que les cubre todo el cuerpo, ambas imágenes definen con sus manos una actitud orante, mientras exhiben en el rostro una delicada serenidad.¹¹⁶ De factura similar a estas Vírgenes, y mayoritariamente también del siglo XVI, pueden localizarse otras representaciones como la de la parroquia de Felanitx, o las de la Catedral, del antiguo convento de Jesús o del monasterio de la Concepción, estas tres últimas en Palma. A la luz de las afinidades formales y estilísticas observadas entre estas tallas, parece lógico considerar su ascendiente en el desarrollo del tipo a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI y de la centuria siguiente.

A modo de conclusión

Formular hipótesis y argumentarlas constituye un ejercicio científico imprescindible cuando no disponemos de fuentes directas. Sin duda la incidencia artística del taller de los hermanos Forment en Mallorca es una hipótesis, pero una hipótesis altamente probable para explicar el proceso de vertebración de los modos renacentistas en el arte insular. Los tanteos y dudas de los primeros encargos realizados en Mallorca a artistas foráneos como el castellano Alonso de Sedano o de formación peninsular como Miguel Frau, dieron paso en la década de 1510 a una forma de promoción artística que halló en la complicidad de un taller artístico peninsular una fuente de recursos que habría de facilitar la ampliación escénica con nuevos promotores y artistas. La continuidad es la clave para determinar el arraigo de la opción.

La actividad artística de Fernando de Coca en Mallorca, es necesario insistir en ello, significó una sólida contribución de un artista formado en la Toscana, en el entorno de uno de los talleres más afamados y de mayor repercusión en el arte italiano de la segunda generación de pintores quattrocentistas. Mallorca lo acogió y su producción insular es hoy referente en Italia para el estudio del artista reconocido por Vasari. La línea de investigación que documente los pasos del pintor castellano, una vez concluida su estancia mallorquina, podría ser de gran utilidad para la historiografía del arte renacentista español. Como en su momento he expuesto, la trascendencia de Fernando de Coca en Mallorca, ha de circunscribirse a la cultura de los nuevos hábitos perceptivos, y muy especialmente a la

¹¹⁴ En la actualidad se halla en la parte inferior del cuerpo central correspondiente al retablo mayor (1720), dedicado a la Coronación de la Virgen.

¹¹⁵ Esta imagen se halla en la capilla de San Joaquín de la referida iglesia.

¹¹⁶ Para el origen y desarrollo del tipo iconográfico, véase G. LLOMPART "La 'Mare de Déu morta' a Mallorca entre el folklore y la litúrgia", *Món i misteri de la festa d'Elx*, València, 1986, 93-100.

conexión proporcionada por un entorno de mediación artística vinculado a Valencia y al taller de los Forment.

Si el pintor castellano recreó una manera estilística difícil de asimilar en la inmediatez por el italianismo riguroso de que hizo gala, no ocurrió lo mismo con la obra de los imagineros franceses en la Catedral. A la romana, gentil, diversificado, adaptable, son términos todos ellos que recrean perfectamente la transición hacia el nuevo gusto, haciendo de la convivencia y la indecisión estilística una fórmula de enriquecimiento, pero también de didáctica de la mirada. Dubois y Fullau, como artistas formados en la reescritura, nos legaron las claves metodológicas del renacimiento insular.

A Juan de Salas, superado el conflicto de las Germanías y con un Cabildo obsesionado en el arte a la romana, le debemos la codificación de la escritura renacentista en la escultura y en la arquitectura. Comprometió al escultor en el lenguaje de los órdenes arquitectónicos y la organización de los espacios a pequeña escala, explicó al imaginero la potencialidad plástica de la proporción, del "contraposto" y del drapeado, desplegó ante todos las múltiples posibilidades visuales de la perspectiva, y finalmente exhibió un muestrario decorativo de ensoñaciones locales e infinitas posibilidades expresivas, del que se nutrirían inmediatamente la arquitectura de fachadas y el mobiliario retablistico. La concepción decorativa de la arquitectura renacentista y la idea del arquitecto-escultor han sido signos de identificación del renacimiento en Mallorca, al igual que el arte del renacimiento fue en toda Europa una reescritura del clasicismo desde la tradición propia.

RESUM

Del protagonisme del taller dels germans Forment en els prolegòmens de l'art renaixentista a Mallorca, a través de l'arribada del pintor castellà Fernando de Coca, dels escultors francesos Antoine Dubois i Philippe Fullau, i de l'aragonès Juan de Salas, dels seus respectius ascendents a la producció dels artífexs insulars i de la vertebració del gust artístic en clau renaixentista, s'ocupa el present estudi.

ABSTRACT

This study talks about the protagonist of the Forment brothers' workshop in the beginnings of the Renaissance art in Majorca, through the Castilian painter's arrival, Fernando de Coca, the French sculptors Antoine Dubois and Philippe Fullau, the Aragon artist Juan de Salas, besides their respective ascendants in the craftsmen ship island production and the articulation of the artistic manners in renaissance' style.